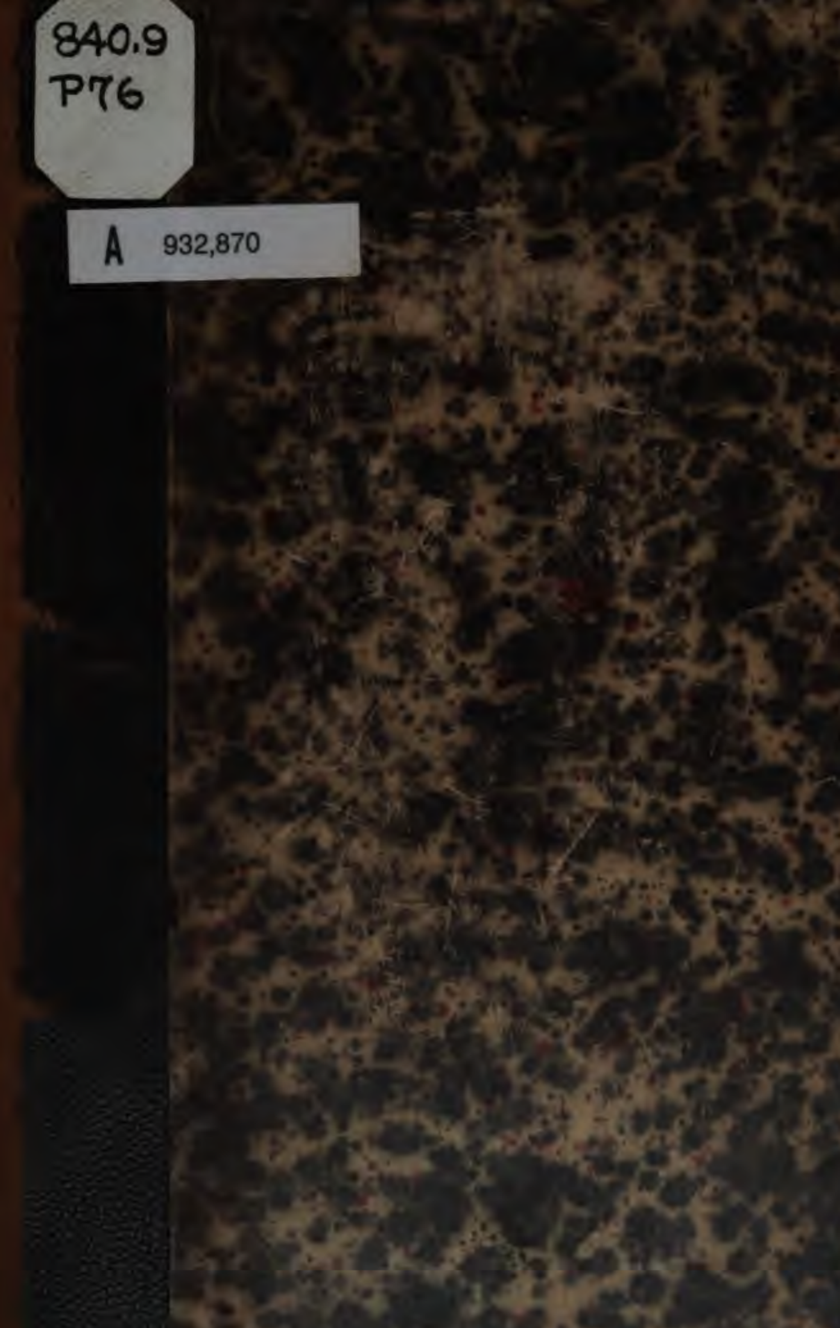
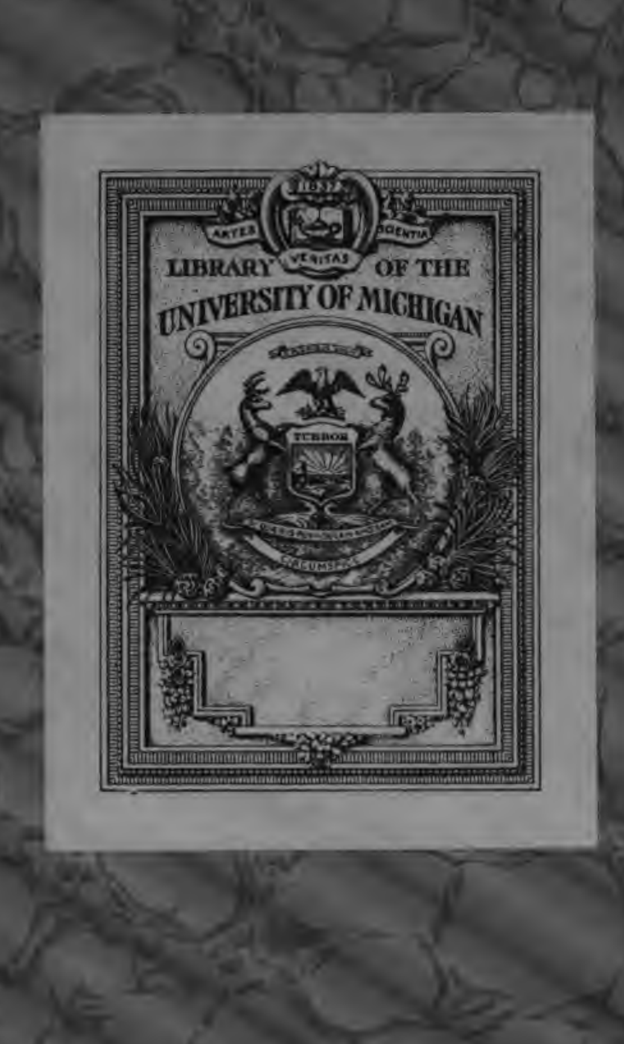
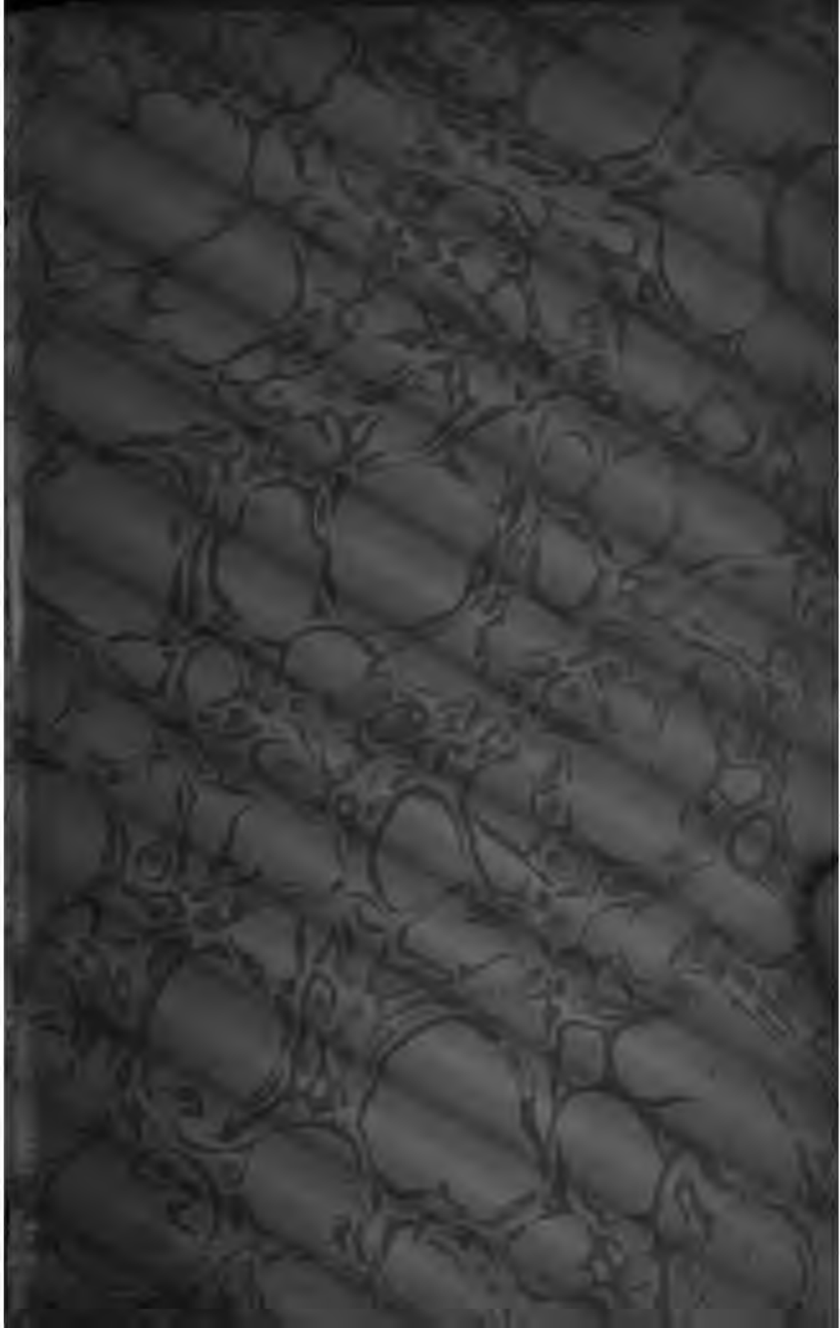

840.9
P76
A 932,870


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE



4 Francs

LE SYMBOLISME

4 Francs

LE SYMBOLISME

DU MÊME AUTEUR, A LA LIBRAIRIE PLON

La Dame aux lévriers, roman........................ 1 volume.

Le Cyclope, drame satyrique imité d'Euripide, en deux actes et en vers.............................. —

Électre, tragédie d'après SOPHOCLE, en trois actes et en vers.................................... —
(Couronné par l'Académie française, prix Toirac 1917.)

Saül, tragédie en cinq actes et en vers, suivie d'**Antigone**, tragédie en quatre actes et en vers.......... 1 volume.

Sophonisbe, tragédie en quatre actes, suivie d'**Inès de Castro** et de **Méléagre et Atalante**.............. —
(Couronné par l'Académie française, prix Toirac 1913.)

Ste-Cécile, tragédie, trois actes en vers, suivie de **Madeleine**...................................... 1 volume.

CHEZ ALPHONSE LEMERRE

Avila des Saints, roman.............................. 1 volume.
(Couronné par l'Académie française.)

Le Pervers sentimental, roman.................... —
(Couronné par l'Académie française.)

CHEZ EMMANUEL VITTE

Poètes chrétiens, (d'Ausone à Fortunat)............. 1 volume.

CHEZ JOUVE

Classicisme et Catholicisme........................ 1 volume.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

Écho et Narcisse, comédie, suivie de **Latone**....... 1 volume.

Circé, comédie en trois actes....................... —

ALFRED POIZAT

LE SYMBOLISME

— DE BAUDELAIRE A CLAUDEL —



PARIS
LA RENAISSANCE DU LIVRE
78, Boulevard Saint-Michel, 78

INTRODUCTION

TABLEAU DE LA POÉSIE FRANÇAISE

Quelle que soit l'opinion qu'on ait sur le symbolisme, *il n'en est pas moins vrai qu'il fut un des événements intellectuels les plus considérables de ces trente dernières années. Peut-être serait-il plus exact de dire que ce mot a servi à qualifier toute une série de manifestations, les unes calculées, les autres inconscientes, par lesquelles se traduisirent les mille tendances plus ou moins troubles, les aspirations confuses d'une époque de décadence. Le symbolisme caractériserait notre génération élégante et maladive comme le romantisme caractérisa celle de 1830, s'il n'eût eu sa contre-partie dans le mouvement raisonné et vigoureux qui, un peu plus tard, aboutit d'un côté au néo-classicisme, de l'autre aux doctrines politiques de Maurras et de l'*Action française.

Ce n'est pas à dire que le symbolisme ait été un mouvement populaire. Il est resté le fait d'une école poétique assez inaccessible au public et souvent antipathique, mais son influence s'est fait sentir indirectement de façon assez profonde. Cette école a eu le prestige inquiétant d'une société secrète aux mystères de laquelle on n'était pas aisément initié. Elle a grandi dans l'ombre et, dans cette ombre, assassiné bien des réputations. Elle a terrorisé les uns, jeté le doute et le découragement dans l'âme des autres.

Il faut dire qu'elle compta dans son sein et qu'elle attira à elle quelques-uns des esprits les plus fins et les plus avertis qui fussent, des plus dangereux et des plus séduisants nihilistes intellectuels.

Ce ne fut qu'une école de poésie, mais ce sont les écoles de poésie qui ont toujours donné le ton aux époques où elles ont dominé. Et l'histoire de la littérature se confond avec leur histoire, aux chapitres successifs de laquelle elles appliquent leur titre.

Réciproquement, pour bien juger d'une école comme l'Ecole symboliste, il est indispensable de la situer à sa place dans l'histoire littéraire de la France, en marquant de leurs traits les plus significatifs les principales époques qui l'ont précédée.

***

La littérature française fut longtemps une littérature en langue vulgaire, autant dire une littérature de seconde qualité, les meilleurs esprits et les plus cultivés écrivant en latin, qui restait la langue des idées. Il est évident qu'il n'y a pas de proportion entre les œuvres d'un saint Bernard, par exemple, et celles de ses meilleurs contemporains en langue française. Un monde les sépare. Saint Bernard est, en plein XIIIe *siècle, un homme du* IVe *siècle aussi bien que du* XVIIe. *Il est du monde de Saint Augustin aussi bien que de celui de Bossuet. Il fait encore autorité de nos jours dans les assemblées de l'Eglise, il sait traiter les hautes questions. Dans ce monde de la pensée et des grandes affaires qui fut le sien, on ne s'intéressait guère aux laisses des trouvères et aux chansons des troubadours. On y cultivait une autre poésie.*

Cette absence des véritables représentants de la haute culture et de la civilisation se fait cruellement sentir dans la poésie française du moyen âge, qui se développe comme

elle peut, avec ses pauvres moyens, et dont les représentants manquent absolument d'entraînement au maniement des idées et ne disposent que d'un style court comme leur horizon intellectuel.

Ils sont pris dans un cercle d'où ils ne parviennent pas à sortir et y tournent comme des chevaux de cirque. Ils font de la poésie pour les foires et pour les châteaux, pour une société aimable, désireuse de s'affiner, mais que rien n'informe et qui, ne soupçonnant rien au delà de ses jeux, n'éprouve pas le besoin d'en savoir davantage.

De cette très abondante littérature, aucun poème ne s'est dégagé assez substantiel pour faire partie de cette bibliothèque des grands livres, où se condensent toute la poésie et toute la sagesse humaine. C'est qu'il n'y a pas de grands livres, en dehors de la civilisation, c'est que tout grand livre suppose chez son auteur une initiation suffisante à la philosophie, aux méthodes libérales et aux préoccupations les plus hautes de l'élite civilisée. Il ne peut y avoir de grand poète qui ne fasse partie de cette élite intellectuelle, qui ne soit rompu à tous les exercices de la pensée et familier à toutes les questions. Un grand poète est, en général, l'homme le plus complet, le cerveau le mieux meublé de sa nation et de son temps. Homère et Dante sont des encyclopédies vivantes. Ils portent dans leur tête tout l'acquis des siècles qui les ont précédés.

Au contraire, trouvères et troubadours semblent n'avoir été que des primaires et par conséquent n'avoir pu soutenir le ton que des ouvrages comme les leurs eussent exigé. Ils n'étaient capables que d'une seule sorte de perfectionnement, car leur esprit manquait d'étendue.

Néanmoins ils ont beaucoup « trouvé », ils ont laissé une matière considérable et qui, remise en œuvre, pourrait alimenter longtemps la poésie. Il n'y a, pour s'en convaincre, qu'à voir le parti qu'en ont su tirer Tennyson et Wagner. Les premiers poètes symbolistes y ont largement puisé aussi pour leur vocabulaire et leurs imageries.

Dans cette littérature du moyen âge se dessinent déjà les trois grands courants qui aboutiront : 1° à Corneille et Hugo ; 2° à Racine ; 3° à Molière et La Fontaine.

On peut extraire des Chansons de gestes *nombre de morceaux, qui semblent appartenir par avance à la* Légende des Siècles *de Hugo et qui ont un peu de l'accent de Corneille.*

L'adorable Tristan et Iseult, *avec les lais de Marie de France, annoncent la veine romanesque de Racine. Mais* Tristan et Iseult *n'est pas, à proprement parler, un roman. C'est, sur un même thème, un recueil de petites chansons d'un sentiment exquis et d'une mélancolie pénétrante. Chacun de ces lais ou lieder forme un tableautin d'une vingtaine de vers et que termine sobrement un trait qui touche le cœur et y éveille une corde de rêverie.*

Pour emporter avec soi le parfum et le génie du poème, il suffit de garder dans sa mémoire deux ou trois de ces lieder, un seul même, et toute l'âme en est embaumée.

Il est certain que Tristan et Iseult *est une chose unique, mais construite par addition de menues pièces, jointes les unes aux autres comme les perles d'un collier. Chacune de ces petites pièces vaut par le sentiment et par l'idée plus que par l'expression, qui reste très naïve et très primitive.*

Des trois courants dont j'ai parlé, c'est le courant comique et satirique qui est le plus vigoureux, le plus sûr et le mieux venu. C'est qu'il s'agit là de la littérature vraiment populaire, qui s'alimente perpétuellement comme à sa source chez les paysans naturellement malins, fort peu rêveurs et sentimentaux et dont la langue, riche en bons mots, en raccourcis plaisants, n'est guère tendre. La langue du peuple recèle toute une civilisation, toute une littérature très anciennes, purement orales, très vivantes, très éducatrices et telles qu'il n'y a presque qu'à la savoir et à la parler, pour devenir spirituel et férocement ironique. C'est dans le comique que triomphe l'homme du peuple illettré, mais bien doué. Il sait conter, décrire, préparer un effet, trouver

la riposte, allonger ou précipiter son exposition selon les besoins de la cause, bref il sait jouer de tous les ressorts et de tous les artifices d'une rhétorique assez complète, ce qui représente une réelle culture, un art, une science, qui n'ont jamais cessé d'être cultivés dans son milieu, où il les a appris par la pratique et par un exercice quotidiens. Il y a là un fonds de philosophie réaliste et moqueuse que les Français n'ont eu qu'à développer et à enrichir et qui est devenu leur élément.

Entre parenthèses, on peut se demander s'il est des races qu'un penchant instinctif au rêve, à la mélancolie, a disposées à sentir la poésie, comme la nôtre sent le ridicule, à en retenir les procédés et à la cultiver. Si de telles races ont existé, chez qui le sens poétique fut développé comme chez la nôtre le sens du comique, il y aurait lieu de les considérer comme les vraies formatrices de la haute civilisation. S'il y en eut de telles, et c'est tout de même probable, ce dut être chez des pâtres nomades et plus vraisemblablement encore chez des peuples de marins, adonnés à une vie à la fois active et contemplative et chez qui cependant la vie de société était très intense. En effet, il ne s'agit pas seulement de rêver, il s'agit d'exprimer et pour apprendre à exprimer ses impressions, il faut avoir l'occasion de parler, il faut le loisir de la libre causerie. Quelles conditions exceptionnelles ne faut-il pas ?

La vie de château a fait éclore chez nous la littérature romanesque, mais pour qu'elle atteignît à la poésie de Tristan et Iseult *et des poèmes de Marie de France, il a fallu un germe apporté on ne sait d'où, sans quoi on ne se fût jamais élevé au-dessus d'un élégant bavardage.*

Quoi qu'il en soit, ce ne fut que dans la seconde moitié du XVIe *siècle, que l'Europe, renonçant à son unité et au rêve de la reconstitution de l'Empire romain ou de la République chrétienne, sous la présidence du Pape, abandonna en même temps la langue qui en avait été le lien,*

je veux dire le latin, en tant au moins que langue classique et littéraire universelle. Ce fut seulement à partir de ce moment, que les intellectuels de chaque nation entreprirent d'écrire dans leur langue nationale et d'y transporter tous les trésors accumulés au cours des siècles. On procéda à un déménagement et à un emménagement en règle.

Ce fut une véritable révolution européenne. Elle avait été commencée par Luther, qui, non content de rompre l'unité de la chrétienté par son schisme, avait commis la nouveauté de transporter les discussions théologiques sur la place publique et par conséquent de les traiter en langue allemande. De gré ou de force, on fut obligé de le suivre sur ce terrain, ne fût-ce que pour combattre ses doctrines et réfuter ses sectateurs. Les langues populaires y gagnèrent de s'assouplir à la rude école de la dialectique et d'acquérir de la précision. Peu à peu elles devinrent langues des idées ; les savants, les philosophes suivirent les théologiens et naturellement les poètes n'eurent garde de rester en arrière.

La querelle des « Erasmiens » et des « Cicéroniens » fut la crise qui emporta le latin. Erasme, un des plus charmants et des plus modernes esprits du XVIe *siècle, estimait avec raison que le latin, pour rester langue vivante, devait évoluer, accueillir les néologismes nécessaires, abandonner un peu de sa majesté et devenir plus cursif et plus flexible, en d'autres termes changer d'âme, s'adapter, passer de langue synthétique langue analytique. Au contraire, l'école italienne, affligée de la barbarie où les scolastiques avaient amené le latin, prétendait lui rendre toute sa pureté et le ramener au latin de Cicéron, dans la conviction que tout ce qui s'était passé depuis le grand orateur romain n'avait été que régression intellectuelle et non progrès. Les Italiens de cette école (et ils en étaient presque tous), n'étaient eux-mêmes, en l'occurrence, que des nationalistes exaltés, qui, considérant le latin comme leur bien, entendaient en reprendre l'entière possession et en régler l'usage. Cette*

prétention accéléra les mouvements particularistes. La dislocation de l'unité morale européenne amena l'abandon de la langue qui en avait été le symbole et la promotion des langues particulières du rang de simples patois au rang de langues littéraires. Quant aux Italiens, en voyant le latin perdre son universalité et tomber brusquement à l'état de langue morte pour le reste de l'Europe, ils ne furent pas les derniers à l'abandonner, d'autant plus qu'avec Dante, Pétrarque et Boccace, ils étaient depuis longtemps en possession de la première littérature nationale moderne, de la seule peut-être qui fût due à la caste intellectuelle.

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'immense portée générale de cette révolution.

Elle fut, en tous cas, éminemment profitable à la France, car d'elle véritablement datent chez nous la grande littérature et la grande poésie de langue française.

Ronsard, J. du Bellay et les autres poètes de la Pléiade, entreprirent donc de nous en doter. S'ils échouèrent dans leur ambition de nous donner des épopées ou des tragédies, dignes de l'Antiquité, faute d'avoir bien compris les lois véritablement organiques qui président à ces vastes compositions, du moins réussirent-ils à miracle dans l'art divin des vers. Ils tirèrent du français des sonorités, des images et des songes, dignes de Virgile, d'Horace et de Catulle. Ils firent en français d'adorables vers latins. Quant au sentiment grec, ils nous en éloignèrent plutôt. Et depuis eux, on a surtout fait en français des vers latins; Hugo et Leconte de l'Isle sont des poètes latins. Depuis Ronsard et la Pléiade, on s'est fait chez nous du beau vers un type tout latin. On n'a pas l'air de soupçonner ce qu'est la simplicité grecque, où l'idée et le sentiment apparaissent à l'état pur, enveloppés seulement de la musique de leurs rythmes.

En réalité, Ronsard et ses amis ne firent que continuer en français leurs délicieux contemporains de langue latine,

les Marulle, les Jean Second, les Marc Antonio Flaminio, les Navagero, les Sannazar, les Vida, etc., etc., dont j'ai parlé autrefois à la Revue Bleue, *et j'allais ajouter Catulle, car Catulle, dont on venait de découvrir les œuvres peu auparavant, avait été une révélation. Il s'adaptait si bien aux goûts de l'époque, qu'il semblait, lui aussi, un contemporain. Tout mort qu'il fût, il fit l'effet d'un chef d'école et renouvela toute la poésie au* XVIe *siècle.*

Quoi qu'il en soit, la splendide poésie de Ronsard et de J. du Bellay ne pénétra pas très profond et ne toucha qu'une élite. La masse y resta réfractaire et continua à lui préférer la poésie nue et maigriote, mais spirituelle, aimable, bien tournée, un peu alambiquée parfois et raisonneuse de Rutebeuf, de Charles d'Orléans, de Jean de Meung et de Clément Marot, ainsi que de Villon, dont on lisait sûrement plus le Testament *que les merveilleuses ballades.*

Cette indifférence de la masse fut funeste aux poètes de la Pléiade, qui perdirent pied souvent et qui, faute de contact avec le public, ne furent plus renseignés sur la valeur réelle de leurs productions. La marque des vrais chefs-d'œuvre, c'est de plaire également aux lettrés et au public. Ne plaire qu'au public, c'est faire preuve de vulgarité; ne plaire qu'aux lettrés, c'est montrer qu'on manque du don primordial de créer dans le sens de la nature et de la vie.

Un autre signe où se reconnaît la vraie poésie, c'est qu'elle est un genre oral. Elle n'est pas faite pour être lue, mais pour être dite et entendue. L'épreuve pour l'épopée était d'être récitée dans les assemblées. Elle remplaçait le théâtre, quand le théâtre n'existait pas encore. Sa loi, comme plus tard celle du théâtre, était de toujours tenir l'attention en éveil et de n'ennuyer jamais. La première apparition de l'ennui dénonçait l'impuissance ou la maladresse du poète.

De même, toute pièce de vers qui ne s'empare pas de la mémoire de qui l'a entendue ou lue, n'est pas réellement

réussie. Ne survivent que les pièces qu'on sait par cœur, ou dont des lambeaux viennent vous chanter dans la mémoire. Dans un recueil de vers, on relit toujours les mêmes pièces, celles qu'on sait à moitié par cœur, de même que dans un musée, on va toujours instinctivement revoir les mêmes toiles.

Les livres ne sont que des aide-mémoire, mais ce qu'il y a d'essentiel en une bibliothèque est dans la tête de son possesseur, est dans le plus grand nombre de têtes possible. Malgré d'admirables réussites, la poésie de la Pléiade avait été un peu trop de la poésie savante. Aussi la renommée, n'en ayant pas dépassé certains cercles, avait eu quelque chose d'artificiel. Ces cercles mêmes n'y avaient pas réellement cru. Et ceci explique l'éclipse qu'elle subit assez vite.

Néanmoins le véritable art des vers était créé. La France avait une poésie, digne sous ce rapport des plus beaux jours du siècle d'Auguste, mais sous ce rapport seulement, car la Pléiade ne sut écrire que de petites pièces de quelques vers, elle échoua complètement dans les grands poèmes. Il faut dire que sa conception même du beau vers se prêtait malaisément à de vastes compositions, dans lesquelles un style trop soutenu et trop tendu risque vite de fatiguer l'attention, en l'arrêtant sur chaque détail, en forçant le lecteur à admirer sans relâche.

Si nous n'avons pas eu d'épopée, c'est un peu pour cette raison. Et nous n'aurions pas eu de tragédie, si la pratique du théâtre n'avait fait sentir à nos poètes la nécessité d'un style plus simple, où le vers fût subordonné à l'idée, au sentiment, à la logique des situations. Tout ne fut donc pas bénéfice dans l'effort de Ronsard et de la Pléiade. Ils avaient pris la poésie d'un ton trop haut.

Cependant ils firent école, c'est-à dire que, pendant un siècle, on profita du vers brillant, qu'ils avaient inventé, on en profita mais sans le moindre souci élevé, sans goût et sans méthode, au petit bonheur. Ce fut tout de suite la décadence, malgré la réaction classique de Malherbe.

Ce fut le style Louis XIII, le style mousquetaire, c'est-à-dire le style de la Renaissance, après qu'il se fût pénétré de la préciosité italienne et surtout du picaresque espagnol, et qu'il eût couru les cabarets et les mauvais lieux avec des cadets de Gascogne, ruinés, bretteurs, rosseurs du guet et sentant la corde.

De toutes les influences du dehors que subit la poésie française au cours des siècles, aucune, en effet, n'avait été plus forte et plus durable que l'espagnole. Elle n'avait pas été longue à s'implanter. Le règne d'Anne d'Autriche y avait suffi. Les parades castillanes nous enivrèrent pour longtemps. L'exubérance, l'emphase, le bel esprit, la préciosité se mirent à pousser chez nous avec la vigueur et l'entrain des herbes folles. Ce romantisme, qui battit son plein sous Louis XIII et pendant la minorité de Louis XIV, n'atteignit à toute son expression qu'avec les Scudéry, les Scarron, les Cyrano de Bergerac, non sans avoir imprégné fortement déjà les Saint-Amant, les Tristan, les Théophile, en qui survivaient cependant quelques-unes des grâces les plus exquises de la Renaissance.

Qu'on se rappelle, en effet, la dernière strophe du Contemplateur *de Saint-Amant, qui se termine par ces deux vers merveilleux :*

J'entends les ailes du silence
Qui plane dans l'obscurité,

ou encore ces quatre autres, de Tristan :

L'ombre de ces fleurs vermeilles
Et celle de ces joncs pendants
Semblent être là dedans
Les songes de l'eau qui sommeille !

Certes, voilà des trouvailles que nos plus grands poètes modernes seraient fiers de pouvoir signer. Evidemment, ces

poètes-là avaient été très loin dans l'exploration du sentiment poétique, si loin que nos contemporains étonnés s'aperçoivent qu'ils ont été souvent devancés et dépassés en modernisme par ces ancêtres. On en arrive, lorsqu'on tombe sur de tels fragments, à conclure qu'entre l'année 1630 et l'année 1830, la continuité est si naturelle que c'est comme si les deux siècles intermédiaires n'avaient pas existé. On pourrait enlever le XVIIe *et le* XVIIIe *siècles sans presque rien changer au* XIXe*, si bien que toute la période classique semble une interpolation.*

C'est réellement en 1630 que se fit la coupure avec la Sophonisbe *de Mairet, la première des tragédies françaises construites dans le mode du* XVIIe *siècle et du* XVIIIe *siècle. Du théâtre la réforme descendit et se propagea peu à peu dans les autres genres. Elle correspondit certainement à un besoin des esprits, à un désir instinctif de concentration, d'ordre et de discipline, en vue du grand effort intellectuel vers la puissance et l'hégémonie, auxquelles la nation avait le pressentiment de devoir se préparer.*

Alors commença à se lever une classe d'hommes nouveaux, réfléchis et résolus, qui se mit à la tête du mouvement et ne l'abandonna plus. Peut-être y eut-il coïncidence avec l'avènement de la grande bourgeoisie aux affaires et dans les lettres. Jusque-là c'était la petite noblesse qui avait mené ce noble jeu. Au contraire, les Corneille, les Boileau, les Racine, les Pascal, les Bossuet furent des bourgeois comme les Colbert, les Le Tellier, les Louvois, tandis que les derniers tenants du romantisme étaient alors un peu des cadets de Gascogne.

Il y eut également beaucoup de petite noblesse dans la réaction romantique de 1830 et on en eût retrouvé encore pas mal dans le symbolisme. Affaire d'éducation sans doute ! Le romantisme allait bien à ces incorrigibles duellistes et rosseurs du guet, pour qui le mépris de l'ordre bourgeois était le commencement du gentilhomme.

Entre temps, Voiture ramenait la poésie à la nudité

médiévale et encore avec des afféteries de style qui rappelaient les pires époques.

Voiture, c'est le vieux génie français d'avant la Renaissance, qui reparaît, qui s'enfoncera encore une fois sous terre pour sourdre à nouveau avec Voltaire et les petits poètes du XVIIIe *siècle.*

Quoi qu'il en soit, les Romantiques du temps de Louis XIII avaient, comme ceux de 1830, tous les dons, toutes les qualités, sauf la raison. Les Romantiques de toutes les époques écrivent comme la tête leur chante, tournent court où il faudrait développer, mais le plus souvent battent la campagne et ne savent plus s'arrêter.

La littérature libre, sans freins et sans lois, qui mêle tous les genres et s'inspire uniquement de la fantaisie: la littérature déraisonnable s'appelle le romantisme. C'est la littérature à l'état sauvage ou qui y est revenue. C'est son état assez ordinaire en France et, du reste, dans tous les pays, surtout en ce qui concerne la poésie.

Une telle littérature correspond soit à une formation incomplète, soit à un commencement de dissolution de la conscience nationale chez un peuple.

Le classicisme fut l'art de la composition, le souci du naturel et de la vérité, l'exacte appropriation du style à la pensée et de la pensée à la logique profonde du sujet. Il fut la reconstitution organique des genres. Il posa en principe qu'aucune œuvre ne peut être réellement belle, si elle ne se conforme strictement à sa loi naturelle et à son organisme propre. Il commença par appliquer ce principe au théâtre et pour diminuer ses chances d'erreur, s'imposa la discipline de la règle des trois unités, puis, dans ce cadre resserré, s'efforça de conduire une action, conçue comme un conflit, et où le dialogue découlât rigoureusement de la situation. Nul hors-d'œuvre, nulle recherche d'effets, mais seulement l'éloquence sobre d'une argumentation serrée, angoissée, haletante et commandée par le sujet.

Toute notre littérature du XVIIe *siècle est une œuvre profondément réfléchie, méthodique, raisonnée, construite; elle a le caractère d'une entreprise collective nationale. Chacun tend à s'y spécialiser dans le domaine où il aura le plus de chances de réussir, mais tous travaillent dans le même esprit de grandeur vraie et souriante. Tous sont des hommes accomplis, des théologiens consommés, de hauts penseurs en philosophie et en politique, des psychologues et des moralistes incomparables, des courtisans raffinés, d'honnêtes gens pleins de finesse et d'honneur, des amoureux charmants et de grands artistes qui savent à fond leur métier. Interrogez sur chacune de ces sciences ou chacun de ces arts, théologie, philosophie, politique, psychologie, Corneille, Molière, Racine, La Fontaine, Boileau et vous serez émerveillés de l'étendue et de la finesse de leurs vues. Mais avant tout, ils savent leur métier. Ils ne prennent pas des airs olympiens, ils ne posent pas ridiculement aux dieux incompris. Ce sont des hommes simples, modestes, bien élevés. Ils font partie d'une société de gens éminents comme eux: Condé, Turenne, Colbert, Letellier, Louvois, H. de Lyonne, Descartes, Pascal, Malebranche, Bossuet, Bourdaloue, Fénelon, Le Nôtre, Mansart, etc. Chacun de ces hommes cherche aux problèmes auxquels il s'attelle ce que les mathématiciens appellent la solution la plus élégante. Ils ne cherchent pas à s'éblouir les uns les autres, mais à mériter les suffrages les uns des autres. Ils ne se proposent rien que de raisonnable, ils ont choisi de tels modèles qu'ils n'ont pas l'outrecuidance de songer à les dépasser et s'estimeraient fort heureux d'en approcher suffisamment. Leur rêve ne va pas jusqu'à vouloir refaire le siècle de Périclès, mais au moins celui d'Auguste, en le complétant.*

Ce sont des bourgeois, la plupart, qui savent la valeur du travail bien fait, des entreprises bien conçues. Ils ont hérité des habitudes de prudence et d'économie, de bonne administration et les appliquent à l'exploitation de leurs

ressources intellectuelles. Rien n'en est gaspillé. Ils conçoivent la vie et l'art comme des choses infiniment sérieuses et délicates et exécutent une tragédie ou une fable avec cet amour du fini, cette probité et ce bon goût des vieux artisans dont ils descendent. Ce sont des hommes et ils ne voient rien de plus beau, de plus haut que d'être des hommes. Ils ne se croient pas des génies pour faire ce qu'ils font et qu'ils savent digne d'être comparé à tout ce qui a été fait, mais seulement de grands messieurs, car tel est le nom qu'ils préfèrent à tous les noms. Ce sont Messieurs de Port-Royal, Monsieur Racine, Monsieur Despréaux, Monsieur La Fontaine. Les Parisiens ou les gens de l'Ile-de-France dominaient parmi eux, comme après eux Voltaire continuera à dominer.

Avec eux, la France aura vraiment conquis l'hégémonie intellectuelle sur les autres nations et se sera réalisée majestueusement en eux. Tous sont grands, tous donnent l'impression d'avoir été presque également admirables et d'avoir mené à bien la plus vaste entreprise de grandeur nationale qui ait été tentée collectivement.

En réalité, le vrai classicisme poétique ne s'établit victorieusement qu'avec Racine et Boileau, qui y entraînent Molière et La Fontaine, mais, dès Corneille, la volonté s'en affirme. Corneille entreprend de fixer les lois de la tragédie française, en appliquant, autant qu'il peut, non seulement les préceptes d'Aristote, mais les règles d'une sévère vraisemblance et les hautes divinations de l'histoire. Corneille n'est plus le bohème ni l'enfant de la balle, qui se jette dans les sujets historiques ou légendaires avec l'étourderie impudique d'un singe dans un cerceau ; c'est un grand esprit, qui appartient à l'élite des hommes supérieurs de son temps ; il a reçu cette culture générale qui rend propre aux plus hauts emplois de l'Etat et il l'applique tout naturellement à la poésie, dont il a reçu le don. Corneille n'est pas mieux doué pour les vers que Théophile, Tristan ou Saint-Amant,

peut-être l'est-il moins, mais il l'emporte infiniment sur eux en bon sens, en intelligence et j'ajouterai en noblesse morale. Il est le type du grand honnête homme, mélange de christianisme et de stoïcisme à la Sénèque et à la Marc-Aurèle, c'est un chrétien, qui s'est mis à l'école de Tite-Live et qui, tendre, généreux, enthousiaste, s'est fait du devoir une religion farouche.

D'un coup d'aile il s'élève aux sommets de son art. Son instinct du sublime les lui fait atteindre, son application touchante, sa probité exemplaire lui valent des chances extraordinaires. Il se met dans les dispositions voulues pour avoir la grâce et voici que le miracle s'opère et qu'il a la Grâce.

Hélas! il s'égare vite. Il a reçu une solide éducation de légiste, d'historien, d'homme d'Etat, mais l'étude des poètes y a été un peu négligée. Le charme de Virgile lui a sûrement échappé. Il a beaucoup mieux compris Lucain et Sénèque. Encore n'a-t-il dû les lire que plus tard pour ses tragédies.

Et cependant, il y avait en lui un délicieux poète, comme en témoignent et ses stances et ses vers de Psyché, *mais il semble ne s'être initié à la poésie que dans les poètes français. De ce côté-là, il se rattache encore à la vieille France. Ce n'est pas un poète humaniste, ce n'est même qu'un demi-lettré. Même sa croyance à Aristote est une idée du moyen âge. Au fond, on reste toujours un peu l'homme de son milieu familial et social. On ne s'affranchit pas si vite des idées héréditaires, sous l'influence desquelles on a grandi.*

Molière, professionnel du théâtre, acteur et directeur, producteur patenté, appartient plus qu'un autre à la bourgeoisie si consciencieuse des corps de métier, il aborde son exploitation dans l'esprit le plus large et le plus précis. Il travaille pour une haute clientèle, dont il connaît à merveille les besoins et les goûts intellectuels et, en particulier, la solide raison. Il la sait lasse des extravagances, qu'on lui sert sous le nom de comédies et il en est lui-même plus las

qu'elle. Il déteste et raille les Précieuses, *il se fait un style simple, naturel, et qui tire tous ses effets des ressources d'un âcre et joyeux bon sens. Déjà la grande comédie, dans le ton qu'il lui voulait, avait été créée par Corneille. Il n'avait qu'à s'engager dans ce sillage. Toutefois cette comédie-là se ressentait encore trop de son origine espagnole. On ne peut pas faire vivre un genre comme celui qu'il rêvait avec les inventions d'un peuple moderne. La couche en est trop mince. On peut en tirer une, deux, trois comédies de genre et c'est fini. Les peuples modernes sont des peuples accessoires, ce ne sont pas des espèces, mais des variétés, et leur littérature leur ressemble. Elle leur est trop particulière pour devenir humaine. Il fallait donc aller à la source, c'est-à-dire à la Comédie latine, qui n'est autre chose qu'un recueil d'adaptations de la Comédie grecque, car cette comédie-là était née dans les seules conditions rationnelles, où il fallait qu'elle naquît, pour avoir toute l'ampleur dont le genre était susceptible. Elle était née dans l'épanouissement suprême de la plus belle et de la plus complète littérature qui eût existé. Elle était née dans un milieu, où la philosophie s'appelait Platon et Aristote, où l'histoire s'appelait Thucydide; l'éloquence, Démosthène; la tragédie, Sophocle et Euripide et où le goût du public, sa culture, son intelligence avaient été formés par de tels hommes. Qu'on imagine les exigences d'un tel public, dans les rangs duquel se pressait une incomparable élite d'orateurs, d'hommes d'Etat, de poètes, de penseurs et l'on comprendra dans quelle hauteur d'esprit, après quelles préparations, les auteurs athéniens avaient abordé la Comédie et réussi à l'imposer.*

La France approchait d'un moment semblable. Une élite était formée. Il lui fallait une comédie digne d'elle, mais éminemment raisonnable, ample, solide, substantielle, humaine, mais franche, drue, et qui, ne se perdant point dans les nuées, mais tenant ferme à la terre, pût amuser également les grands esprits et les bonnes gens de France.

Pour cela il n'était pas superflu de recourir aux plus sûrs modèles et d'étudier à fond tout ce qui avait été fait de mieux en ce genre. La comédie italienne, fond principal de notre vieille comédie, était bien une continuation de la comédie ancienne, mais un peu trop accommodée à la milanaise ou à la napolitaine. Il fallait lui rendre ses premières dimensions et y faire passer le grand souffle de pensée civilisatrice et d'humanité générale qui s'en était détourné. En d'autres termes, le problème qui se posait pour Molière était d'élever la comédie au rang littéraire où Corneille avait porté la tragédie, tout en la faisant profiter des progrès que la langue avait réalisés depuis le Cid, Horace *et* Polyeucte.

Plus tard, lorsque le goût se fut encore affiné sous l'influence des vrais classiques, Racine et Boileau, Molière fit un nouvel effort pour rejoindre leur niveau. Ce fut le temps où, avec le Misanthrope, les Femmes savantes *et* Tartuffe, *il créait la haute comédie moderne, celle qui se contente de faire sourire.*

Je n'aurais garde d'oublier le plus merveilleux des lettrés, le poète-abeille, l'indolent et fin artiste La Fontaine, l'inventeur du vers libre, qu'il apprit à Molière pour son délicieux Amphitryon, *et qui sut composer son miel avec tout ce qu'il y avait eu de mieux et de plus parfumé jusqu'à lui, la grâce de l'Arioste, la malice légère de Clément Marot, la verve des auteurs des fabliaux et du* Roman du Renart, *la splendeur de Ronsard et les sonores perspectives que Virgile ouvre par ses vers au rêve. Comédies, contes grivois, fables, autant d'artistiques flacons, tout odorants d'un élixir où tous les plus délicats et les pénétrants aromes sont réunis et fondus.*

La Fontaine ne se rattache au groupe classique que par son goût exquis, par son sens des beaux vers et son souci de la composition. Il fait des comédies, des contes, des apologues, comme il ferait des vases ou des statuettes. Il ne

verse pas dans le vagabondage des romantiques, mais pour tout le reste, il est un poète de la vieille France et n'en fait qu'à sa fantaisie.

En relisant l'École des Femmes, *j'ai été frappé de la ressemblance entre les vers de cette pièce et certains vers de Racine, en particulier dans* Andromaque. *Et Molière m'apparaît ainsi, comme formant la transition entre la poésie de Corneille et celle de Racine. Il n'y avait plus de la sorte qu'une seule langue, servant à la fois à la tragédie et à la comédie.*

*L'*Andromaque *de Racine n'est-elle pas, du reste, une haute et touchante comédie qui se déroule sur un fond d'épopée? Le miracle qu'a réalisé Racine a été, par la mélancolie de certains mots évocateurs et par des allusions répétées au monde lointain de l'*Iliade, *de communiquer aux sentiments les plus modernes des prolongements sans fin.*

Racine se proposa, avec son sens exquis et sa connaissance profonde de l'art et de la poésie antiques, d'en imprégner une poésie qui doit un de ses principaux charmes au sentiment du romanesque. Le Français est incorrigiblement romanesque. C'est sa marque. Racontez-lui un beau conte d'amour: Tristan et Iseult, Lancelot et la reine Genièvre, *il quittera tout pour vous écouter. Or personne n'a su chanter comme Racine cette chanson-là « cruelle et câline ». Et c'est pourquoi, tout en y faisant résonner la note virgilienne, il fut le plus national de nos poètes.*

Cependant son idée première avait été d'adapter le théâtre grec à la scène française et s'il dut abandonner quelque temps ce projet pour venir combattre Corneille sur son propre terrain, celui de l'Histoire romaine, il y revint le plus vite qu'il put avec Iphigénie *et* Phèdre. *Là il rencontra la limite de sa formule; il ne put, malgré tout son regret, pousser plus avant son expérience, sans changer complètement le mécanisme et l'âme de la tragédie française.*

Notre tragédie, dépourvue d'un élément essentiel à la tragédie, je veux parler du chœur constitué à la fois par l'ambiance lyrique qu'il crée et la présence de la foule, restait un genre bâtard. Quelque dix ans après, Racine tenta, dans Athalie *surtout, de restaurer la tragédie intégrale, enveloppée par les ondes lyriques du chœur et rendue à son sens religieux. Sous ce dernier point de vue, il n'était pas de sujet mieux choisi que celui-là.* Athalie *nous représentait la plus grande crise que le Messianisme eût subie. C'était le nœud même du drame à la fois divin et humain, qui, d'après le Christianisme et le Judaïsme, se joue dans l'univers. Si la tragédie d'*Athalie *n'est peut-être pas, comme le croyait Voltaire, le chef-d'œuvre de l'esprit humain, elle me paraît le plus grand et le plus intelligent effort que l'esprit humain ait tenté pour réaliser en ce genre le chef-d'œuvre type. Malgré tout, le but ne me paraît qu'incomplètement atteint. La faute en est au cadre, qui est tout de même un peu étroit pour un pareil drame, pour lequel Racine aurait eu besoin d'un collaborateur comme Shakespeare. On ne voit pas assez derrière le personnage d'*Athalie *et le fantôme sanglant et fardé de sa mère Jézabel, le monde phénicien avec ses horribles songes. On aurait aimé aussi, derrière Joad, voir davantage se redresser les grandes ombres mystérieuses d'Elie et d'Elisée et, à travers le rideau de la poésie des prophètes, voir surgir dans un dessin plus neuf et plus hardi, ce haut monde juif si mal connu de nous et dont il reste tant à deviner.* Athalie *était un sujet trop vaste historiquement, philosophiquement, théologiquement, et même poétiquement, pour être embrassé dans les limites étroites d'une tragédie française. On y est fermé comme dans une crypte, on n'y reçoit le jour que par de sombres verrières. C'est une tragédie liturgique à jouer dans une église. Elle y trouverait son milieu naturel et l'atmosphère vivante susceptible de la compléter.*

C'est une belle chose sans doute, mais ce n'est qu'un

primitif par rapport à l'ordre de productions qu'elle inaugure et qui n'a pas trouvé sa formule définitive; ce n'est qu'un premier pas dans une voie très longue et très ardue à parcourir.

Ni Esther, *ni* Athalie *n'ont eu, en France, sauf sur la poésie lyrique, d'influence réellement féconde. Ce sont de magnifiques poèmes dramatiques, mais dont la conception un peu sévère se réfère à l'idéal religieux de Port-Royal.*

Ce sombre et éminent collège a eu, on ne saurait le nier, une action considérable sur les lettres et la poésie françaises au XVIIe *siècle. Sa marque est sur beaucoup de fronts. L'esprit passionné des Arnaud, leur inflexible orgueil, l'originalité de ce couvent dont les laïques étaient l'âme, correspondaient aux goûts et aux idées de la haute bourgeoisie dirigeante, qui, inconsciemment, s'était fait un christianisme à son image et à son usage. L'incomparable personnalité de Pascal, l'irrésistible attrait de cette pensée si haute, si amère, si noblement inquiète, l'une des plus hautes et des plus émouvantes pensées que le monde ait jamais entendu proférer, avaient donné à la petite société un prestige unique. La présence de femmes extraordinaires, tout, jusqu'à ce nom mystérieux et un peu romanesque de solitaires de Port-Royal, avait contribué à frapper les imaginations. Enfin ces messieurs avaient ouvert un collège où professaient les plus remarquables et les plus instruits des spécialistes. Il y avait là un homme qui savait le grec, qui l'aimait, le comprenait et le faisait goûter: Lancelot. C'est à lui que nous devons Racine, autant dire la figure essentielle de la poésie française, l'homme en qui s'est incarné le génie secret de notre race, l'âme éparse de tous nos vieux poètes, celui qui, d'une main sûre autant que légère, a su faire passer le sentiment grec antique, le sentiment virgilien dans notre poésie et a rétabli le courant entre les trois civilisations.*

Après Racine et La Fontaine, le sens de la poésie, telle

que nous l'avait révélée Ronsard, se perdit rapidement.

Boileau, ayant soufflé avec mépris sur les poètes de la Pléiade, acheva de les rejeter dans l'oubli. Il devint lui-même un modèle avec Molière du style tempéré, qui fut le dominant et qui s'éleva par pente presque insensible jusqu'aux lointains et purs sommets où étincelaient quelques beaux vers de Racine et de La Fontaine.

La France finit, au dix-huitième siècle, par perdre de vue ces sommets, dont la perspective lui dissimulait la hauteur. Le génie français rentra dans le lit sinueux que lui avaient creusé la malice des vieux auteurs des fabliaux et l'intarissable veine raisonneuse des trouvères.

Tout l'apport de la Renaissance se trouva à peu près perdu.

Boileau avait pris au sérieux son rôle de législateur du Parnasse et délimité soigneusement les genres. A sa suite, on essaya de l'ode, de la cantate et on les distingua de l'élégie, de l'épître, de la satire, mais il faut convenir que ce retour de la poésie lyrique aux anciennes classifications et spécialisations ne fut pas très heureux. On s'habitua à croire que Jean-Baptiste Rousseau avait réalisé pour elle l'équivalent de ce qu'avaient fait ailleurs Corneille, Racine, La Fontaine, Molière et Boileau et on ne songea pas à faire autrement que lui. La poésie lyrique se rétrécit et se solennisa à l'extrême; devenue abstraite, elle ne garda que le mouvement — un certain mouvement — et laissa échapper la couleur et l'image.

Quant à la tragédie, elle se vida rapidement de ses éléments de rêve, c'est-à-dire de toute poésie. Elle ne fut plus qu'une lourde comédie dramatique péniblement versifiée, tandis que la vraie tragédie est la réalisation scénique d'un mythe, donc d'une matière riche en humanité et en symboles. Par réalisation *scénique, j'entends ici une action claire, vive, naturelle, attachante, saisissable pour tous spectateurs, quels qu'ils soient, et cependant donnant par sa beauté, par*

ses allusions au mystère qui nous enveloppe, une impression un peu divine.

Cependant, à la fin du XVIIe *siècle, un événement littéraire se produit dont les conséquences se font sentir encore : la poésie qui déserte les vers, essaie de pénétrer dans la prose. Fénelon, faisant traduire l'*Odyssée *à son élève le duc de Bourgogne, se passionna à ce travail et aux délicieux récits d'Homère, si bien qu'il eut l'idée de composer une suite à ce merveilleux roman ou plutôt d'y insérer sous le nom d'*Aventures de Télémaque, *un roman du même ton et qui pût servir en même temps à l'éducation d'un prince lettré et chrétien, appelé à remplacer Louis XIV sur le trône de France. Fénelon mêla à l'âme homérique son âme un peu dangereuse de prélat chimérique et il sut être un très convenable et très charmant Homéride de la Décadence. Si* Télémaque *était la traduction d'un poème cyclique perdu, ce poème pourrait compter parmi les plus réussis du Cycle et paraîtrait digne de la Grèce antique. Il a dû s'en perdre qui ne le valaient pas. Fénelon est ainsi un cas presque unique de réapparition d'un aède de l'école d'Homère. Seul le style est un peu anémié et languissant ; ce n'est plus que l'ombre élyséenne de celui de l'*Odyssée. *J'oserais dire qu'il est mieux ainsi et plus mélancoliquement évocateur.*

*Quoi qu'il en soit, tout le monde sait le succès immense de ce joli livre, que son auteur ne destinait pas à la publication. Il y eut certes des causes politiques à ce succès, mais la principale fut qu'à cette époque les romans vraiment intéressants étaient rares et qu'en dehors de ceux de Mme de Lafayette, on en était réduit à lire les traductions de l'Arioste et du Tasse, ainsi que l'*Homère *de Mme Dacier.*

Prétendre, comme l'a soutenu un critique ingénieux, que le style de Fénelon était le pire type du style neutre et banal, dénote chez le critique une conception bien étroite de la nature du style en général. Le style ne consiste pas

seulement dans le don tout plastique de détacher en relief les objets qu'on veut décrire. Le poète a mille autres moyens secrets d'agir fortement sur notre esprit et de le mettre dans l'état d'exaltation et de rêve, but de toute poésie. Il y a plusieurs façons de parler aux âmes. L'important est de s'en faire entendre. Tout beau livre est une opération magique, un enchantement véritable, un envoûtement, produits par une personnalité puissamment séduisante et qui fait jouer pour nous toutes ses séductions. Tel est l'homme, tel est le livre. Et qui ne sent combien la personnalité d'un Fénelon est plus fine, plus complexe que celle de ce brave Flaubert et combien l'une représente plus de choses que l'autre?

Flaubert a les mœurs, la tenue, les allures d'un peintre, qui ne serait que peintre et en qui la myopie aurait développé le sentiment du détail. Sa Salammbô *est un rutilant album de visions romantiques d'un mouvement étonnant. Art décoratif qui n'apporte rien à la formation intérieure de l'homme privé ou du citoyen, art barbare*!

Salammbô *est un roman historique, qui ne nous apprend rien sur l'intimité de l'âme carthaginoise, et qui, nous renseignant inexactement sur son extériorité, n'a aucun des caractères où se reconnaissent les vrais chefs-d'œuvre, les livres nécessaires auxquels on revient toujours, les livres faits de la moelle de la civilisation.* Salammbô *appartient aux séries annexes de la littérature et rentre dans les grandes curiosités. C'est un peu de la littérature pour autodidactes.*

Ni Salammbô, *ni* les Martyrs *n'auraient existé sans le* Télémaque, *père des épopées en prose et des romans poétiques.*

De ces trois œuvres fameuses, c'est encore la seconde qui est la plus faible et la moins réussie, parce que la plus artificielle et la moins sincère. L'emploi du merveilleux y est ridicule, parce que ce n'est pas un merveilleux auquel un chrétien puisse croire. Notre merveilleux, à nous, chré-

tiens, n'est pas extérieur, il est dans le sens surnaturel que prennent toutes choses au regard intérieur du mystique, il est dans le sentiment du mystère et dans le sentiment du divin. Pour convaincre, il faut être convaincu ; pour émouvoir, il faut être ému soi-même et Chateaubriand ne croyait pas plus à son merveilleux que Voltaire ne croyait aux allégories de la Henriade. Je ne veux pas dire que Chateaubriand ne fût pas croyant, il l'était certainement, mais pas de cette façon-là. Alors, avec une application immense et avec les plus beaux dons de penseur et de poète, Chateaubriand s'est à peine élevé dans cet ouvrage, au-dessus de Quo Vadis. *Et* Fabiola *lui est peut-être supérieure, à cause justement de sa mysticité.*

Au fond, on ne fabrique pas comme cela une épopée sur recette. L'épopée a besoin de racines, qu'elle prend dans les siècles, elle est le produit national par excellence. De nombreux poètes y ont travaillé avant que vienne celui qui, la refondant dans son âme, y fera chanter toute la poésie latente qui y était et réveillera la Belle au bois dormant.

Tennyson, dans ses Idylles du Roi, *tirées des* Romans de la Table ronde, *nous a montré la voie.*

Pour en revenir à Chateaubriand, il ne s'en est pas moins emparé des imaginations avec une force extraordinaire. S'il a manqué l'épopée des Martyrs, *il en a réussi une autre avec ses* Mémoires d'Outre-tombe. *La Révolution, l'Empire, la Restauration ont oublié leur propre gloire pour s'éblouir de la sienne. Il fut véritablement l'Enchanteur.*

Qu'on m'excuse d'avoir, en rapprochant Fénelon, Chateaubriand et Flaubert, commis un pareil enjambement. Il s'agissait d'établir la généalogie d'un genre relativement récent. Né d'une traduction en prose d'Homère, ce genre continua à s'alimenter par la traduction des poètes étrangers. Genre hybride, génération de bâtards, le poème en prose a vécu aux dépens de la poésie, dont il a tiré à lui la substance, comme un parasite qu'il fut. Il a appauvri la poésie, dont il a restreint le domaine et il a alourdi la prose.

La vraie prose française est celle de Pascal, de Molière, de Voltaire, de Beaumarchais, de Rivarol. C'est de la pensée vivante, de la pensée cristallisée qui étincelle.

Un second courant de poésie en prose nous arriva de Genève par Jean-Jacques Rousseau, continué par Bernardin de Saint-Pierre. Le goût de la Nature qu'il éveilla, provoqua cependant en vers une recrudescence du poème didactique et descriptif, pâle imitation des Géorgiques *de Virgile et du* De Natura Rerum. *Mais tous ces poèmes sur* les Jardins, la Médecine, la Navigation, les Saisons, *etc., etc., ne riment à rien. Nul grand souffle de passion et de lyrisme ne les traverse. Ce ne sont que passe-temps de gens d'esprit, compositions élégantes et froides, incapables de créer l'*événement. *Ce sont des œuvres de poètes, gens de lettres. L'événement, il faut un autre tempérament que cela pour le créer même en poésie, il y faut un tempérament véritable d'aventurier et d'homme d'action, un caractère.*

La première condition pour être un grand poète, c'est d'être un grand homme, un homme d'un pouvoir magnétique. La moindre parcelle de son œuvre est aimantée et provoque des mouvements de répulsion ou d'attraction, de sympathie ou de haine.

N'est-ce pas cette aimantation de l'œuvre par la personnalité, qui donna aux Bucoliques *de Chénier, simples notes en vers, fragm nts de traduction, un charme tout de suite si conquérant ? Mais l'influence de Chénier fut tardive.*

En réalité, la poésie rentra en France par la prose de Jean-Jacques Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand, par les traductions du pseudo-Ossian et des Nuits *de Young, autant que par la révélation progressive de Shakespeare et des poètes allemands de Weimar. Lamartine fut le premier poète français, qui teignit ses vers des clairs de lune de Chateaubriand et de l'école anglaise et qui y fit entrer des lacs, des forêts, des nuages.*

Ce n'était pas encore le Romantisme, c'était la pénétration du Lakisme, son frère brumeux. Pénétration d'ailleurs superficielle. En réalité, Lamartine se borna à amplifier, avec la puissance d'un grand orgue, la poésie lyrique du XVIIIe *siècle. Il fut (ce qu'aurait dû être Jean-Baptiste Rousseau) un grand poète du* XVIIe *siècle, tard venu et sentant déjà la décadence, un génie d'arrière-saison, quelque chose comme un splendide Massillon de la poésie.*

*La poésie lamartinienne, Racine en avait donné le modèle dans les chœurs d'*Esther *et d'*Athalie. *Ainsi se trouva-t-elle orientée dans un sens presque exclusivement biblique. Il est à remarquer qu'elle est religieuse sans être chrétienne et surtout catholique. Dieu y apparaît grand, terrible, adorable, sous les traits de Jéhovah, jamais sous ceux doux et familiers du Christ.*

Les strophes de Lamartine tombent en cascades sonores; toutes les couleurs de l'arc-en-ciel s'y jouent; toutes les étoiles et tous les diamants étincellent dans leur écume; mais il lui faut de grands sujets pour s'émouvoir, il lui faut le déchaînement des éléments. Lamartine n'est donc qu'un grand poète de la fin du XVIIe *siècle et presque du* XVIIIe, *qu'il prolonge avec un incomparable éclat. Ses défauts sont d'une décadence somptueuse, non d'une renaissance.*

Or le romantisme fut une renaissance qui a, en partie, mal tourné.

On a parlé, pour l'expliquer, de l'influence de la Révolution et du retour des émigrés, mais cette influence m'apparaît peu marquée. Les émigrés revinrent comme ils étaient partis, n'ayant rien oublié et rien appris en aucune matière. Ils avaient transporté, dans la misère de l'exil, leurs habitudes et leurs goûts et s'y étaient hypnotisés dans leurs fidèles espoirs et leurs vieux regrets. Quand ils rentrèrent, ce fut la France de Louis XVI qui rentra avec eux.

Quoi qu'il en soit, le romantisme, au XIXe *siècle, groupa*

d'abord sans grand bruit quelques jeunes poètes épris de couleur et de pittoresque et qui sentaient qu'on ne pouvait plus faire les vers comme les faisaient encore les derniers disciples de Voltaire, qui n'avaient pas l'air de se douter que Chateaubriand était venu.

Le plus remarqué de ces jeunes était Victor Hugo. Ses vers offrirent tout de suite cette originalité de tirer leur charme de l'emploi de mots simples et familiers, qui faisaient paysage et donnaient à l'image une douceur et une profondeur de parabole. Ces humbles et pauvres mots, jusque-là dédaignés et écartés du langage en vers, mais représentant des choses douces et chères, il comprit justement qu'ils étaient les plus poétiques. Personne n'a su les poser comme lui dans un vers, de façon que l'attention ne s'en détourne pas et que le regard de l'âme se hausse par-dessus les autres vers pour les apercevoir encore. Par là, il a ramené la poésie à sa source qui est la vie, et il a montré que la langue populaire était la vraie langue poétique. Par là il a été classique et antique.

Une telle innovation était déjà une découverte de génie. On en subit le charme avec un mélange d'étonnement et d'inquiétude, mais sans que l'impression ressentie permît de distinguer beaucoup Hugo de ses émules. L'opinion était sympathique mais se réservait. Rien de l'enthousiasme avec lequel elle avait accueilli les Méditations *de Lamartine. Hugo était considéré comme un des jeunes poètes les mieux doués de sa génération et à qui était réservé, semblait-il, le plus d'avenir.*

La déception qu'il éprouva certainement dut lui faire perdre un peu la tête. Il se sentait de taille à être le premier et il était d'humeur à le vouloir. Il en devint plus nerveux et agressif. Il cherchait ouvertement à faire du bruit, il s'évertuait à se créer des protections et une clientèle, puis voyant que cela n'allait pas assez vite, il déclara la guerre aux classiques et, pour mieux les faire enrager, il entreprit

de réussir au théâtre, en prenant le contre-pied de leurs doctrines, en affectant insolemment de se parer de tout ce qu'ils réprouvaient.

*Il organisa avec ses amis la bataille d'*Hernani *et par là prit la tête d'un mouvement où il avait été devancé, avec moins de fracas, par Alexandre Dumas. Il acheva, par ses préfaces et manifestes, de s'instituer le chef de l'école nouvelle.*

Tout son théâtre se ressentit de la hâte affolée qu'il mit à le construire. C'est du théâtre venu avant terme, dans l'irréflexion et le désarroi d'une pensée point assez mûre, à laquelle l'auteur supplée par des moyens de fortune et par des inventions dont le brillant juvénile masque à peine l'inexpérience réelle. Victor Hugo s'est trop pressé. Il a cueilli son œuvre trop verte. Il en a ainsi gâché une partie. Plus tard, il fut trop tard pour y revenir. Hugo était prisonnier des théories qu'il avait improvisées pour donner à ce théâtre de jeunesse une portée qui lui manquait.

Victor Hugo s'était réclamé de Shakespeare, mais à la façon dont il crut l'imiter, il est aisé de voir qu'il n'en avait pas encore compris grand'chose. Au contraire, Alexandre Dumas, qui n'y chercha pas malice, mais étudia, en auteur dramatique né, le prodigieux Anglais, n'hésita pas à tenter l'aventure de rivaliser avec Shakespeare, et j'ose dire qu'il y réussit tellement que sa Catherine Howard, *par exemple, n'est pas indigne du modèle. Certes, cela reste très au-dessous d'*Hamlet, *de* Macbeth, *même du* Roi Lear, *d'*Othello *et du* Marchand de Venise, *mais pas tant qu'on serait porté à le croire. Le procédé de composition est le même, la différence n'est que dans la hauteur de la pensée, dans l'intensité et le ramassé de la poésie, encore que Dumas fasse souvent en petit ce que Shakespeare fait en grand.*

Les vers de Dumas sont exécrables, mais sa prose théâtrale est délicieusement amusante, taillée à facettes et, comme celle de Beaumarchais, presque aussi arrêtée et sonore que des

vers. Elle est ingénue et désinvolte. De quel ton il fait parler tous ses seigneurs et spadassins ! Ah ! les belles ripostes qu'ils s'envoient ! Ses gens croisent des mots à l'emporte-pièce comme ils croiseraient le fer, la vie n'est pour eux qu'une perpétuelle parade de duellistes. Quel monde chimérique et charmant, où les empoisonneurs, les assassins, les traîtres pullulent, où l'on marche à travers des chausse-trapes, mais où jamais la présence d'esprit ne fait défaut et où aucun innocent ne risque de mourir au dépourvu et sans avoir dit son fait à son bourreau. Le père Dumas est le prince du dialogue.

C'est de la littérature populaire, s'il en fut, et pourtant c'est de la littérature, avec tout ce qu'il faut pour plaire à tous, même de la pensée, même de la poésie. La langue est simple, claire, pure ; c'est celle du XVIIIe *siècle, mais relevée en crocs à la Scudéry, terrible, batailleuse et bon enfant, roulant les* r *et ne craignant personne, rassurante au fond, par tout ce qu'elle contient de vaillance sincère.*

Littérature, qu'on a de l'embarras à classer, parce qu'elle ne pourra jamais être classique, faute de je ne sais quoi, et cependant qui n'est pas loin des sommets, et dont les défauts sont presque des qualités. Littérature débordante de vie, d'invention, mais qui arrive à une sorte de vraisemblance sans donner l'absolue sensation du vrai. Littérature qui a trop de chic et qui donne trop de plaisir à son auteur : littérature trop piquante et qui ne dégage jamais cette saveur amère, cette mélancolie finale sans laquelle, en somme, il n'y a rien de fait.

C'est quelque chose d'étonnant, de prestigieux, mais de hors série et qui n'est qu'à peu près immortel ; c'est de la grande littérature pour une société mal mûrie et factice, vieillie dans son adolescence ; de la littérature à notre usage exclusif et qu'on ne se vante pas de posséder, parce qu'on est trop riche par ailleurs.

Pour en revenir à Shakespeare, il est certain que le

*scénario d'*Hamlet *est par lui-même très intéressant. Toute la scène du spectre, par exemple, est admirablement préparée et conduite. Mais cela pourrait n'être que du très bon drame ordinaire. Ce qui est extraordinaire, c'est le parti qu'en tire le penseur et le poète, c'est l'examen de ces faits merveilleux et de tous les problèmes qu'ils soulèvent sur la mort et sur la vie, auquel va se livrer l'*intellectuel *Hamlet.*

De même, lorsque Macbeth a commis son crime, une intellectualité du même ordre s'installe dans son cerveau et l'oblige à s'autopsier lui-même, à devenir à soi-même un sujet des plus atroces et des plus terrifiantes méditations sur le mal, sur la réalité de la conscience et du remords.

Rien de pareil naturellement dans le théâtre de Hugo, qui croit pourtant continuer Shakespeare, parce qu'il découpe, lui aussi, une histoire en tableaux. Et d'abord, cette histoire, Hugo se croit obligé de l'inventer, ce qu'aucun des grands tragiques n'avait fait avant lui et Shakespeare encore moins que les autres, lui dont nous connaissons presque toutes les sources et en qui il est même permis de voir un simple arrangeur et remanieur de pièces plus anciennes, mais où il mettait sa griffe de lion.

Les sujets tragiques, c'est la vie qui les crée à travers l'histoire et la légende. Il n'est donné à aucun homme de les inventer et quand un homme, eût-il du génie, s'en mêle, il n'invente le plus souvent que des pauvretés, presque des niaiseries. Les meilleures de ces inventions sont des idées de comédies et c'est ce qui est arrivé à Victor Hugo, qui a entrepris tout simplement de traiter tragiquement dans Hernani *l'intrigue du* Barbier de Séville *et de* l'École des Femmes.

Le souci du succès fit choisir pour sujet à ce novateur une aventure d'amour, ce qui est presque d'obligation en France, puis la préoccupation de faire scandale et de montrer que le drame, tel qu'il le concevait, étant le contraire de la

tragédie le conduisait à y représenter le monde à l'envers. La formule était simple : il s'agissait de prêter à des hommes d'Etat illustres des pensées de gredins et de goujats et à des bandits, des bohèmes, des décavés, aux épaves de la vie, en somme, les grands sentiments et les talents supérieurs. Le malheur fut que cette sorte de gageure juvénile pesa comme une lourde hypothèque sur tout le reste de la carrière du poète et le rejeta définitivement hors de la route qu'il aurait dû suivre.

Etourdi et grisé par le bruit qu'avait fait Hernani, *il se crut tenu d'honneur à tirer de la formule, qu'il avait pensé trouver, toute une suite de drames en vers et en prose, ce qui lui permit en outre de garder devant l'opinion la primauté sur Alexandre Dumas, dont les succès l'empêchaient de dormir.*

Il alla ainsi jusqu'aux Burgraves, *où on commence à apercevoir un changement d'orientation, un essai encore imparfaitement dessiné de tragédie épique, un acheminement vers une forme plus haute, plus grandiose, plus dépouillée. Il était enfin sur la voie. Encore quelques étapes et il allait retrouver peut-être les traces géantes d'Eschyle, dont le génie l'attirait. Hélas !* les Burgraves *firent une lourde chute. Le poète comprit qu'il avait gaspillé son crédit et que le public en avait assez de son théâtre. Le public non seulement acclamait avec un véritable soulagement la* Lucrèce *de Ponsard, mais encore se pressait en délire autour de Rachel, qui restituait toute leur immortelle jeunesse aux tragédies de Racine. C'était trop tard.*

Si l'orgueil ne l'eût pas aveuglé, Victor Hugo eût compris quelle misère c'était que tous ces bons petits étudiants, ces laquais pédants, rêveurs, vaniteux et faméliques, tous ces pauvres êtres un peu déchus, un peu salis par la vie, mais pleins de convoitises et d'appétits dont il avait fait ses héros et ses porte-paroles. Que comptait-il leur faire dire, qui pût entrer en balance avec les noirs songes d'Hamlet, de Macbeth, d'Oreste, ou les propos d'Hippolyte et d'Achille ?

Il espérait que l'amour allait tout leur révéler. En effet, ils ont un bagout infernal d'autodidactes. Ecoutez Ruy Blas. En voilà un qui ne doute de rien. Il nous fait tout un cours sur la politique du XVIII[e] *siècle. On voit qu'il a bien retenu sa leçon.*

Et certes, ça reste amusant. Ce sont des comédies cruelles avec des héros pitoyables. Je fais exception pour Hernani, *dont le principal personnage a de l'allure. C'est un amoureux très théâtral, un ténor tout à fait à sa place au milieu de scènes décoratives d'un joli effet: l'entrée d'Hernani par une nuit d'orage, la scène des tableaux, l'empoisonnement des deux amants au son du cor. C'est vraiment du bon romanesque et qui plaira encore assez longtemps.*

Mais l'auteur ne semble avoir connu qu'un côté de son métier. Le dialogue chez lui va un peu à la dérive, surtout le dialogue d'amour. Hernani se charge de toute la conversation. Et vraiment on ne voit pas trop ce que pourrait lui répondre la pauvre dona Sol. C'est que, pour qu'il y ait dialogue, il faut qu'il y ait conflit. Ce fut l'art de Corneille et surtout de Racine de savoir placer leurs amoureux dans des situations telles que, tout en s'adorant, ils ne peuvent se mettre d'accord, ce qui les affole et désespère. Au contraire, quand deux personnes sont du même avis, il est inutile qu'il y en ait plus d'une qui parle.

En résumé, le théâtre de Victor Hugo pèche par la conception. On dirait que le poète n'y a vu qu'un jeu d'esprit sans conséquence, un moyen élégant et paradoxal de faire du bruit et de plaire au public. La preuve qu'il n'y attachait pas l'importance qu'il croyait lui attribuer, c'est que ses plus beaux morceaux sont restés en dehors et qu'on n'y trouve ni Booz, *ni le* Satyre, *ni le* Voyageur, *ni la* Prière pour tous, *ni* Pro Patria, *ni tant d'autres merveilleux fragments.*

Il est le seul poète qui, ayant fait du théâtre, n'y ait pas mis le meilleur, l'essentiel de son œuvre. Ecartons, si vous

voulez, les trois tragiques grecs, Corneille, Racine et Shakespeare, bornons-nous à Gœthe, à Schiller, à lord Byron et à Musset. Et qu'on me dise si leur théâtre ne suffit pas à nous donner d'eux l'idée qu'ils méritent que nous en ayons ?

Or quel est l'admirateur de Hugo, qui, si on lui donnait à choisir entre le théâtre et le reste de l'œuvre du poète, ne choisirait pas l'œuvre lyrique ? Et cependant il n'est point de chefs-d'œuvre où l'auteur ne se soit donné tout entier.

Victor Hugo s'est donc fait du théâtre une conception étroite, mesquine, misérable. Aussi, quelque brillant et amusant que soit ce théâtre, ne contient-il rien de profond, rien qui donne l'idée d'une haute civilisation, au contraire ! Quel esprit élevé en voudrait faire sa nourriture ? Et si on l'abandonne au peuple, ne lui est-il pas malfaisant ?

Si on le juge d'après la qualité de la pensée, il apparaîtra fort au-dessous de celui de Voltaire. On est vraiment embarrassé pour le classer et lui donner un rang. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il est de second ordre.

Est-ce au romantisme qu'il en faut imputer la faiblesse ? Cela dépend de ce qu'on entend par romantisme. Sans le romantisme, nous n'aurions ni le théâtre de Dumas père, ni celui de Musset et la littérature française aurait perdu d'admirables chefs-d'œuvre. Dumas nageait dans le romantisme comme un poisson dans l'eau, et le génie ailé de Musset s'y jouait comme dans la lumière. L'un et l'autre en tirèrent la liberté d'être complètement eux-mêmes.

Mais le romantisme de Hugo ne correspondait pas à sa nature. Hugo ne fit pas les pièces qu'il était dans son tempérament de faire et qui ne seraient écloses que beaucoup plus tard. Son ambition ne lui permit pas d'attendre que son esprit fût mûr. Il ne voulut pas que d'autres prissent la tête d'un mouvement dont il se réservait d'être le chef, et pour bien marquer sa prédominance, il fabriqua un

système fondé sur le contre-pied des doctrines reçues et l'appliqua scrupuleusement.

Si Victor Hugo, au théâtre, n'atteint pas au niveau des maîtres suprêmes de cet art, s'il n'est pas beaucoup plus qu'un Lope de Vega ou un Calderon (mais Calderon est l'auteur d'une merveille qui a pour titre: la Vie n'est qu'un songe), *il n'a pas non plus écrit l'épopée qu'on était en droit d'espérer de lui. Et pourtant il eut tous les dons. Il fut à la fois Virgile, Lucrèce, Horace, Juvénal, Catulle, Lucain; il fut toute la poésie latine transfusée en français, enrichie de sentiments nouveaux et de nuances nouvelles, mais tout cela est dispersé dans une œuvre qui semble illimitée comme une mer sans rivages, une œuvre qui, comme* l'Infini *de Pascal, aurait son centre partout et sa circonférence nulle part. C'est d'une splendeur impitoyable, qui ne vous fait jamais grâce et finit par vous donner la migraine.*

Quand le génie s'interrompt, alors c'est la grande manivelle de la rhétorique qui se met à tourner et à moudre effroyablement, car Hugo ne fut pas latin à moitié, il le fut jusqu'à la lie, jusqu'à une sorte de radotage. Son œuvre, qui va de Virgile à Sidoine Apollinaire, en passant par Sénèque, est à la fois la plus jeune et la plus vieillotte qui soit. Une fois la roue de son métier mise en mouvement, elle tourne, tourne, il ne peut plus l'arrêter. C'est le forçat de l'amplification.

Dire de lui qu'il ne fut pas un penseur serait inexact autant qu'injuste. Il y a dans ses ouvrages en prose des pages, des chapitres entiers d'une élévation et d'un jet superbes, mais, au chapitre suivant, le voilà encore qui se met à développer, il développe, il développe, il fait le roman chez la portière, il enfile la venelle et court après Paul de Kock et Ponson du Terrail, qu'il a peine à rattraper. Et sa philosophie va rejoindre celle de Fourier, de Cabet, de Considérant, dont elle offrira un prétentieux florilège.

Son erreur orgueilleuse, qui fut celle de son siècle, fut la recherche de la surhumanité. Il oublia, dans la poursuite de cette chimère, la leçon si sage des anciens Grecs, qui ne voulaient voir l'image de la divinité que dans l'homme parfait et dans la sérénité d'une pensée tranquille, lumineuse et équilibrée, dont l'harmonie se réfléchit dans les œuvres. Il oublia que les œuvres sont des êtres vivants et que l'esprit, pas plus que la nature, n'enfante de nouvelles espèces. Aussi n'a-t-il produit ni une Enéide, *ni une* Divine Comédie, *ni un* Paradis perdu, *ni un nouveau* De Natura Rerum, *mais seulement des fragments, dont quelques-uns égalent les plus beaux morceaux de Virgile, de Dante, de Milton, de Lucrèce.*

Son œuvre est pareille à un miroir brisé. Elle ne vit que lyriquement. Tout compte fait, on ne saurait mieux la comparer qu'à celle de Ronsard, qui fut en son temps aussi éblouissante que la sienne et dont certaines parties sont d'un métal si pur et si brillant qu'elles ont peu à envier aux meilleures de Hugo et sont immortelles, au même titre.

Quoi qu'il en soit, le rayonnement du génie de Hugo, sa puissance ont étouffé en partie ou fait dévier le plus précieux talent que le XIX[e] *siècle ait produit, je veux parler d'Alfred de Vigny qui, en dehors de quelques tentatives épiques comme le* Déluge *ou* Eloa, *nous laisse entrevoir un poète tragique extraordinaire qui s'est ignoré.*

Il faudrait en effet être dépourvu de tout sens dramatique pour ne pas s'apercevoir que sa Colère de Samson *ou son* Moïse *ont toute la grandeur d'un* lamento *de Sophocle, qu'ils sont, par conséquent, chacun le point culminant d'une tragédie qui n'a pas été faite et qui, du coup, eût égalé Vigny aux plus grands génies connus. Cette tragédie devait sortir naturellement de ces morceaux fameux, où tous les éléments en sont comme réunis et condensés à leur paroxysme. Imaginez l'ampleur qu'aurait prise cette grande lamentation du géant, si, au lieu d'avoir pour piédestal*

quelques vers descriptifs, le morceau avait été amené par une action tragique, où le milieu et les âmes eussent été vus dans leur cruelle splendeur. Au lieu de cela, que reste-t-il ? Un fragment, admirable sans doute, mais un simple fragment. Pourquoi Vigny n'a-t-il pas construit l'œuvre que ce fragment appelait ? Parce qu'il n'en a même pas eu l'idée et parce que la formule alors adoptée au théâtre ne le conduisait qu'à Chatterton *et à* la Maréchale d'Ancre, *deux pièces que vingt autres, à sa place, pouvaient écrire aussi bien que lui.*

N'est-il pas désolant de voir le mal que peut causer ainsi une idée fausse, un préjugé retourné ?

Des vers de Musset il n'y a pas grand'chose à dire. Ils sont d'un collégien, extraordinairement doué, qui jette sa gourme. Cela n'a souvent ni queue ni tête. La qualité de la pensée n'en fait pas honneur aux lettres. Par contre, ce poète a créé un théâtre de jeunesse et de rêve d'une aristocratie incomparable. Ce théâtre est un des trésors de la poésie.

Un événement littéraire fut la publication par Sainte-Beuve de son tableau de la Poésie française au XVIe siècle. *Grâce à cette révélation, Ronsard devint, presque à l'égal de Hugo et de Vigny, un contemporain, et exerça sur les jeunes poètes une influence qui ne le céda pas à la leur. Le Parnasse y reconnut le premier de ses dieux et volontiers eût pris la suite immédiate de la Pléiade.*

La beauté des vers fut la préoccupation principale des poètes du Parnasse. Plusieurs y ajoutèrent la théorie de l'impassibilité, par réaction contre les effusions de la poésie personnelle.

Les Parnassiens crurent avoir fixé la poésie. C'était avouer qu'ils comptaient s'arrêter au soin du détail et que leur horizon ne dépassait guère leur table de travail. Cette disposition d'esprit attestait surtout de la lassitude. En réalité, leur préoccupation secrète était de désespérer par

leur perfection ceux qui viendraient après eux et de s'imposer à leurs successeurs comme des maîtres. En réalité, il n'y avait plus rien à glaner dans leur voie. Ils forcèrent leurs successeurs à s'en ouvrir d'autres violemment. De l'effort de réflexion imposé à ceux-ci par une telle nécessité est sorti le symbolisme, dont nous allons maintenant parler, en commençant par son puissant et hautain annonciateur : Baudelaire.

Le Symbolisme

CHARLES BAUDELAIRE

Voici cinquante ans qu'il est mort. Il n'avait que quarante-six ans et ne laissait, au fond, qu'un livre, mais quel livre : *les Fleurs du mal !* ses autres œuvres ne comptant presque que comme pièces justificatives.

Lorsqu'on le relit, on s'aperçoit que ce livre, l'un des plus grands du XIXe siècle, a été le pivot sur lequel la poésie française a tourné irrésistiblement.

Hugo ne menait à rien qu'à lui-même. Il épuisait tous ses thèmes. Les Gautier, les Leconte de l'Isle, les Banville, puis les Parnassiens s'enfermaient dans leur œuvre comme le ver à soie dans son cocon. Ils n'avaient d'idées que juste ce qui leur était nécessaire. Le livre de Baudelaire annonçait un monde nouveau et une poésie nouvelle. *Les Fleurs du mal* étaient comme une réplique moderne au poème du Dante. Comme pour le grand Florentin, on se serait volontiers montré dans Baudelaire l'homme qui revenait de l'Enfer.

Selon l'expression de Verlaine, il s'agit là d'un poète maudit, dont le libertinage intellectuel attire le malheur, pour avoir commis le mystérieux et inexpiable péché de l'esprit.

D'où vient cela? Du titre de son livre sans doute, du scandale qu'il fit et de l'éblouissement violent causé par sa sombre beauté.

Et cependant, quels qu'eussent été alors le scandale et l'éblouissement, ce livre méritait plus encore, car il y avait en lui quelque chose de transcendantal, une signification et une portée qui passaient de beaucoup celles qu'on commença par y entrevoir.

Habent sua fata libelli. Plus on y songe et plus profond apparaît le mot de Juvénal : certains livres ont vraiment leur destinée, et cette destinée a parfois quelque chose qui n'a même plus de proportions avec le but visé par l'auteur. Certains chefs-d'œuvre sont des réussites incroyables et pleines de conséquences inattendues.

Les six pièces condamnées, arrachées aux *Fleurs du mal* par le tribunal, ne nous apparaissent plus aussi belles ; leur éclat s'est flétri loin de la gerbe d'où elles furent violemment retirées. Maintenant qu'elles sont hors du livre, les y admettre en dérangerait presque la figure. Sans elles, le livre a pris une noblesse mystérieuse. Il prend place parmi les grands livres qui, nés plus ou moins du christianisme, intéressent l'âme et en fixent immortellement quelques traits.

L'Esprit de Dieu souffle où il veut, et plus d'un Balaam a prophétisé, qui n'y songeait pas.

Quoi qu'il en soit, l'auteur avait juvénilement escompté le scandale que feraient ces pièces pour le lancement de son œuvre. Elles justifiaient le titre de *Fleurs du mal.* Elles sont probablement à l'origine du livre, qui s'est formé autour d'elles.

La plus belle strophe de la plus belle des six : *Lesbos,* provient visiblement d'une poésie de Baudelaire collégien, dans laquelle il y avait un vers dont la hardiesse réussie dut être pour lui une révélation de ce qu'il pouvait faire. Il transporta ailleurs ce vers qu'il enchâssa dans une strophe mieux ciselée ; la strophe donna le ton à la pièce, et la pièce, ennoblie par son titre, contribua à donner le ton à tout le livre.

Ainsi, d'une polissonnerie, pompeusement rimée par un élève de rhétorique, devait prendre naissance toute une somptueuse poésie. En tout cas, je suis persuadé que cette pièce orienta l'esprit de Baudelaire, détermina non seulement le titre de l'ouvrage, mais le choix des sujets traités et le ton de son style.

Et cependant cette pièce, qui l'avait mis sur sa voie, a pu disparaître du recueil sans lui nuire, parce qu'il avait trouvé infiniment mieux par la suite et que la perversité de sa manière s'était élevée vers ces régions supérieures, où dut être commis « le péché de l'esprit » et qui furent le théâtre de la chute des anges.

***

Analyser Baudelaire et l'âme où germèrent ses admirables et suspectes *Fleurs du mal,* est assez difficile, parce qu'il s'agit de causes complexes, si bien entrelacées qu'elles se présentent toutes à la fois et s'enchevêtrent les unes dans les autres.

Cependant la première impression qui se dégage de l'œuvre si sombrement splendide et de l'homme au visage à la fois si triste et si aristocratiquement fier et singulier, c'est cette double impression de beauté originelle et de déchéance, à laquelle je viens de faire allusion. Il semble que pour Beaudelaire il se soit passé, à un moment ignoré, dans les profondeurs les plus mystérieuses de la conscience, une chute analogue à celle des anges, car nul visage n'en porte mieux les stigmates, nulle poésie ne témoigne de plus de désolation profonde.

Baudelaire manque de la note tendre. Il n'y a peut-être qu'une seule pièce de lui où sa mélancolie se trempe de larmes. C'est celle qui commence par ce vers :

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse, etc.

On n'en remarque pas davantage dans les lettres de lui que nous connaissons. C'est un cérébral pur dont le cœur semble desséché. Et pourtant, chez un tel poète, quel trésor de sensibilité frémissante et délicate son âme avait dû primitivement contenir ! On n'arrive pas à sa puissance d'amertume, sans avoir beaucoup aimé ; l'amertume et l'ironie sont les résidus suprêmes d'une sensibilité évaporée ; leur intensité, leur mordant attestent la vivacité du sentiment primitif qu'elles ont remplacé.

La douleur, les chagrins, les déceptions ne tuent pas la tendresse. Ils la font se replier sur elle-même, ils la mettent en méfiance, mais au premier moment de sécurité, elle éclate avec plus de force et d'accent, elle se livre dans un cri.

Rien ne la trahit, au contraire, chez Baudelaire, qui ne trouve que des accents d'épouvante et des images de désespoir. Entendons-nous. Il ne manque pas de bonté, il est capable d'inspirer et d'éprouver l'amitié, mais il ne nous émeut pas et ne songe pas davantage à nous émouvoir. La fibre est morte. Il le sait et en souffre atrocement. Il est vraiment le déchu.

Quomodo cecidit ?...

Il doit y avoir eu à cela une cause, comme seuls les confesseurs en connaissent, une chute d'enfance ou d'adolescence, un empoisonnement de l'âme, dus à quelque faute secrète et profonde. De telles chutes n'ont pas pour tous la même gravité ; tout dépend de la hauteur d'où l'âme tombe, tout dépend de la délicatesse de cette âme. Chez Baudelaire enfant, cette délicatesse avait dû être exquise. Quoi qu'il en soit, ses premiers vers de collégien sont déjà des vers impurs et effrontés.

De bonne heure aussi, nous le savons par ses lettres, il contracta la terrible maladie dont il devait mourir, cette maladie, dont Léon Daudet a dit qu'elle développe, chez ceux qui en sont atteints, la faculté verbale et le don

du mot brillant. Et chez lui, en effet, le mot a un éclat fiévreux ; il s'épanouit en fleur funèbre et semble tirer sa substance et vivre du mal du poète, auquel il tiendrait encore par d'invisibles radicelles.

Quoi qu'il en soit, ce que je viens de dire n'a de sens que du point de vue catholique. Et il est très vrai qu'il n'y a pas eu, au XIX[e] siècle, un seul poète de mentalité aussi profondément catholique que Baudelaire, ni qui ait été plus croyant que lui. Paul Souday l'accusait d'avoir affecté le style dévot. Si le mot « affecté » convient dans une certaine mesure à Baudelaire, j'ajouterai qu'en se proclamant lui-même « artificiel », il se vantait, car il écrivait dans le style qu'il pouvait et non dans le style qu'il voulait. Et s'il pratiquait le style dévot, c'est qu'il ne réussissait que par là, c'est que les beaux vers ne lui venaient que dans ce style et, par conséquent, que ce style lui était bien naturel, était formé de tout ce qu'il y avait de plus haut et de plus pur dans sa nature profonde. Lui-même se peint

> Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
> Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Les *Fleurs du mal* donnent, en effet, l'impression d'un poème enseveli sous les sables, dans l'âme de Baudelaire, comme une construction chrétienne, autrefois dévastée et ruinée, et dont il eût retrouvé, sans la pouvoir reconstruire, d'incomparables débris, rangés ensuite dans son livre comme dans un musée lapidaire. Ce sont les fragments d'une *Divine Comédie*, dont le rhapsode n'a pu retrouver le plan ; les ruines d'un poème inconnu et utilisées par Baudelaire le mieux qu'il a pu.

Baudelaire avait cette richesse en lui, il en avait le sentiment ; il n'était quelqu'un que par ce trésor, il l'a compris et il s'est efforcé de redevenir le plus possible l'homme lointain qui, à son insu, avait créé cela en lui

et qui n'était autre que lui-même, un Charles Baudelaire type et vraiment représentatif, mais mort ou devenu fou, à qui il fallait arracher son œuvre bribe par bribe.

Ce Baudelaire type était chrétien et ne pouvait être autre que chrétien. C'était à prendre ou à laisser.

Mais l'autre, le Baudelaire courant, le Baudelaire d'avant la découverte de son génie, le Baudelaire écolier, était un assez pauvre imitateur de Lamartine, de Musset et d'Auguste Barbier, comme on le peut voir d'après quelques poésies de jeunesse, qu'on a conservées de lui. N'ayant pas de personnalité et ne se connaissant pas lui-même, il n'exprimait alors que des sentiments qui n'étaient pas de lui, mais de la littérature de l'époque. Une fois devenu lui-même, il fut catholique ; il le fut non seulement en tant que poète, et par une nécessité congénitale à son génie, il le fut encore librement et par une adhésion totale de sa raison, contraire en cela à Théodore de Banville qui, bon croyant dans son intimité familiale, maudissait innocemment sa religion dès qu'il écrivait en vers et pleurait les dieux de l'Olympe. Il arrive en effet parfois, et Banville en est un curieux exemple, que le génie poétique d'un homme soit en contradiction avec ses goûts et ses croyances et lui fasse écrire juste le contraire de ce qu'il pense et de ce qu'il sent, comme si, dès qu'il prend la plume, c'était un autre qui dictât. Dans ce cas, l'harmonie se rétablit dans la fantaisie et dans une sorte de léger et gracieux scepticisme.

Mais chez Baudelaire le poète et l'homme concordent. S'il se prétend artificiel, c'est à force de loyauté scrupuleuse envers lui-même. On sent que son éducation catholique lui a donné l'habitude des examens de conscience les plus minutieux et les plus stricts. Tout ce qui n'est pas la traduction exacte de son état d'âme ou de sa pensée, il le confesse factice, il y voit un mensonge

superbe, qu'il attribue à la perversité foncière de sa nature et, comme il s'y complaît et en conçoit de la fierté, il s'en fait un péché, dont il ne peut éprouver de repentir et qui, par conséquent, risque de le séparer éternellement de Dieu et de le damner. Tel est le drame véritable et tout intime de Baudelaire, le drame dont il est le sombre Hamlet.

Ainsi il pousse à la dernière limite la franchise envers lui-même et envers le monde et, ce faisant, dénonce publiquement ses artifices et son cabotinage. Il avoue jouer un rôle et met son orgueil à le bien jouer, à être un artiste, au sens néronien du mot. Il déclare aimer le faux et préférer les beautés fardées aux beautés naturelles.

Il pose au détracteur de la nature, il rêve, par opposition aux paysages naturels, des paysages de pierres rares.

Tout cela vient du besoin impérieux que sa conscience scrupuleuse lui crée d'être logique avec lui-même, de se mettre d'accord avec lui-même, de ne pas bénéficier d'une estime qu'il ne croit pas mériter, de ne pas voler les louanges dues à l'honnête homme, alors qu'il sent n'avoir droit à l'admiration que pour les dons funestes et malfaisants qui lui ont été départis.

Son cas bien étudié lui paraît être un cas de décadence. Il s'empresse de se proclamer poète de décadence, il met à se reconnaître rhéteur la même hâte que les autres à protester de leur sincérité. Lucain est son poète préféré parmi les anciens. Il signale aux vers du poète latin les mêmes marbrures de décomposition qu'aux siens. Et certes il a un peu raison, quoique, de tous les poètes ses contemporains, il soit peut-être le moins décadent et le moins rhéteur. Seulement, les autres le sont sans s'en douter, un peu sottement par conséquent, tandis que lui a la supériorité sur eux de n'être point dupe.

Cette loyauté, cette sincérité foncières reposent en Baudelaire sur une âme croyante et mystique. « Toutes les hérésies actuelles, écrit-il à Toussenel, ne sont que la conséquence de la grande hérésie moderne : la suppression de l'idée du péché originel. »

C'est là, en effet, le dogme fondamental du christianisme. Ce dogme, Baudelaire l'admet avec toutes les conséquences qu'en ont tirées les théologiens. Et il ajoute dans cette même lettre à Toussenel : « La nature entière participe du péché originel. »

Il croit au diable. « De tout temps, écrit-il à Flaubert, j'ai été obsédé par l'impossibilité de me rendre compte de certaines actions ou pensées soudaines de l'homme, sans l'hypothèse de l'intervention d'une force méchante et extérieure à lui. Voilà un gros aveu, dont tout le XIXe siècle conjuré ne me fera pas rougir. »

Ailleurs, il note qu'on sent la présence du diable plus que la présence de Dieu et qu'on affecte cependant de croire en Dieu et de ne pas croire au diable.

Il a donc bien, sur de tels sujets et sur « le sens de la vie », les conceptions, les idées d'un moine du moyen âge, d'une grande âme angélique tombée, qui aurait gardé dans sa chute toute sa foi, toute sa clairvoyance, et serait resté consciemment, sous le cilice, l'orgueilleux, le révolté, le perverti, l'inassouvi, capable de célébrer magnifiquement les louanges de Dieu, mais incapable de l'aimer. Il se peint ainsi lui-même dans le sonnet *Le Mauvais Moine :*

Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite.
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.

O moine fainéant, quand donc pourrai-je faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?

C'est la pensée du moyen âge revêtue de la belle langue du XVII[e] siècle.

Mais la pensée du moyen âge ne fut-elle pas l'âme du XVII[e] siècle? Vraiment, plus on réfléchit sur le style des écrivains du siècle de Louis XIV, et plus on est frappé de la part prépondérante que l'Eglise a eue à sa formation et par conséquent de ce qu'il garde encore d'irréductiblement médiéval dans son esprit. Tertullien, saint Augustin, saint Jérôme, voilà au fond les vrais, les premiers maîtres et informateurs de la pensée et de la langue françaises et par là de la pensée moderne, qui nous vint par Pascal, Bossuet, les gens de Port-Royal, les grands prédicateurs avec leur verve, leur véhémence, leur âpre ironie de moralistes. L'influence de la Renaissance, qu'on est porté à croire si considérable, se limite à quelques cantons de la poésie. Mais les grands débats, les grandes écoles restent plus théologiques que politiques ou philosophiques. Et il n'y eut pas alors d'événement plus impressionnant que le jansénisme.

Baudelaire est doublement un fils de ce XVII[e] siècle-là par son style et par la nature de ses préoccupations. Je soupçonne même qu'il subit fortement l'empreinte janséniste. Il parle quelque part du récit des miracles du diacre Pâris, comme de l'un des plus beaux livres qu'il ait lus. Je sais bien qu'une telle affirmation, venant de Baudelaire, n'a qu'une signification relative et qu'il affectait volontiers de se passionner pour des questions indifférentes. Je sais qu'il faut faire la part de son goût pour la mystification, mais ce goût se traduisait surtout dans ses propos parlés, on en trouve peu de traces dans ses lettres ou ses notes, qui trahissent au contraire une grande sincérité. Je crois plutôt que ce qui le séduisit dans cette relation, c'en fut le côté merveilleux et l'appareil de diableries. Reste à savoir s'il ne l'avait pas lue, une première fois, dans son enfance, comme un livre d'édification.

En tous cas, le christianisme grave, nu, orgueilleux, désolé, qui anime *les Fleurs du mal*, respire le sentiment janséniste. Et la préoccupation du diable en est une autre marque, le diable tenant d'autant plus de place dans la pensée d'un chrétien, que l'amour de Dieu en tient moins. C'est l'effet ordinaire des doctrines qui ne parlent que de la crainte de Dieu et jamais du tendre et confiant abandon en sa bonté. Le christianisme illumine la pensée de Baudelaire, mais ne réchauffe point son cœur.

Baudelaire craint Dieu, mais n'ayant aucune familiarité avec lui, il en aurait plutôt avec le diable, dont la perversité intelligente le charme secrètement et avec qui il se sent beaucoup de ressemblance. Dans une note, après avoir défini Satan, il se demande si ce n'est pas le véritable type de la Beauté. Il penche visiblement vers le satanisme, sans y tomber profondément, je crois. Ses litanies de Satan ne paraissent qu'à moitié sincères et trahissent la rhétorique et le jeu d'esprit. Baudelaire aimait jouer avec le feu. Mais le plus souvent monte de son œuvre un long cri de détresse vers Dieu, un appel émouvant à son aide et à sa pitié :

— Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

Je sais que la Douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique,
Imposer tous les temps et tous les univers.

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer,
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
A ce beau diadème éblouissant et clair.

Car il ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs !

Il n'en reste pas moins que les démons pullulent dans l'atmosphère où pense Baudelaire ; il les respire, il les entend ricaner, il les frôle, il les voit et nous les fait voir, en les colorant au passage, dans les rues de Paris, le soir :

Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement comme des gens d'affaire
Et cognent en volant les volets et l'auvent.
A travers les lueurs que tourmente le vent,...

Ces démons, il les retrouve en lui, dans sa pensée, dans les yeux des passantes et des passants, dans leurs gestes.

Il en a peur et s'en amuse ; il se sent d'autant plus leur proie que son hystérie, qu'il confesse « avoir cultivée avec passion », leur est un milieu plus favorable. Il les accueille, afin d'observer en lui les effets de leur présence et dans l'espoir qu'il tirera quelque poésie du dérangement qu'ils y jetteront ; il explore avec curiosité les chausse-trapes, les pièges qui annoncent les routes d'accès à la folie, et rôde autour de cette citadelle, pleine d'effrois, pour y surprendre les atroces scènes qui s'y passent. C'est un malade que sa maladie, un condamné que son supplice attirent.

Il sait pourtant que le classicisme est la santé de l'esprit, mais il a fait son choix et, ne se sentant pas sain, il se glorifie d'être un poète de décadence. Son orgueil

lui persuade que le décadent est celui qui souffre d'un excès de civilisation et qui s'est fait une seconde nature de tout ce qu'il y a en lui de capricieux, d'anti-naturel, de perversement et diaboliquement surnaturel.

Il cultive avec soin en lui des tares et des monstruosités qui le différencient des autres hommes et il finit par n'avoir presque plus rien de normalement humain. Certes, un Dante, un Shakespeare descendent peut-être aussi profondément que lui dans le domaine de la terreur et de l'horreur, mais ils ne prennent point pour eux les sentiments qu'ils expriment ainsi, ils se bornent à en animer certains de leurs personnages, auxquels ils opposent d'ailleurs de suaves figures. Le malheur de Baudelaire a été de venir dans une époque de lyrisme personnel et de s'identifier avec le héros de damnation, dont il se savait apte à rendre d'une façon effrayante les désespoirs et les blasphèmes, de les prendre à son compte et d'être sa propre et douloureuse dupe. Il s'est fait volontairement et par littérature une âme de damné, contrairement à la méthode de Gœthe, qui composait ses poèmes pour se libérer de ses passions et les rejeter vivantes et furieuses hors de lui. Et par là Baudelaire se rattache au romantisme, qui veut que le poète, au lieu d'être un simple travailleur et sculpteur, fabricant presque anonyme d'œuvres d'art, soit à lui-même son œuvre d'art principale, soit Hamlet ou Macbeth, c'est-à-dire un être étrange et surhumain, un héros de tragédie ou de roman et même une sorte de dieu. C'est proprement du cabotinage. Il faut dire que très peu y ont réussi et, parmi ce petit nombre, l'effrayante sincérité de Baudelaire lui a donné ce prestige. Il suffit de regarder ses portraits, pour être saisi par son beau regard douloureux et pour y deviner une inquiétude, une souffrance, une fierté, une félinité, dont l'impression ne s'oublie plus et se mêle

au souvenir de l'œuvre splendide, comme un ciel nocturne et plein d'étoiles.

Jamais il n'y eut plus d'aristocratie intellectuelle que chez cet homme aux nerfs si fins et si sensibles et à cause de cela, maladivement replié sur lui-même.

Il a le goût inné de la politesse, de la réserve, des bonnes manières, de la correction et de la sobre élégance dans la tenue. Jusque dans la plus noire pauvreté, il sait garder à son vêtement un cachet tout personnel ; sous l'arrangement du plus simple sarrau il reste dandy. Il s'applique à ne ressembler en rien à ses confrères romantiques. Ils sont barbus et chevelus, il est rasé comme un prêtre et porte les cheveux courts ; ils aiment les habits pittoresques, il recherche les couleurs sombres ; ils sont bruyants, expansifs ; il est renfermé, soigné dans ses propos, d'aspect impassible, il est grave et sérieux au milieu de ceux qui rient, empressé et plein de questions près de ceux qui n'ont pas envie de répondre, attentif et comme étonné où il n'y a pas lieu, bref prenant toujours le visage contraire à celui que voudraient les circonstances, et cela parce que, se sentant d'esprit supérieur à la plupart de ses contemporains, il a conscience des trous nombreux qu'il a et craint qu'on ne s'en aperçoive.

La vulgarité lui fait horreur ; il a des timidités de jeune fille, des rougeurs et des embarras d'adolescent de grande famille. Au fond, lui-même le dit, à plusieurs reprises, il est l'homme-chat élégant et souple, sédentaire et frileux, doucereux et un peu perfide, replié et méditatif, voluptueux et fantastique, ami du silence et des ténèbres, avec des yeux tantôt voilés, tantôt brillants comme des lampes et ayant toujours quelque peu l'air de revenir du sabbat.

S'il se désigne ainsi, ce n'est pas qu'il croie à la métempsychose, non ! mais il est symboliste et ne voit dans le monde extérieur que des symboles et des images du

monde intérieur. Chiens ou loups, chats ou moutons, pourceaux ou bœufs sont des représentations figurées des diverses espèces d'hommes, des idéogrammes animés et vivants. « La nature est un verbe, une allégorie, un moule, un repoussé... J'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle des mauvaises pensées de l'homme », dit-il dans une lettre à Toussenel, qu'il loue pour cette phrase : « Chaque animal est un sphinx. »

N'est-ce pas la même pensée qu'il exprime superbement dans ces vers fameux :

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers,

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité...
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Ainsi le monde à ses yeux n'est qu'une allégorie ; les univers ne valent que pour ce qu'ils signifient, ils sont des signes à interpréter, des éléments de la pensée, des symboles de la vie morale, des inscriptions que Dieu a données à déchiffrer à l'homme, une ample parabole dont le sens profond concerne les rapports éternels de Dieu à l'homme.

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent », c'est-à-dire s'évoquent l'un l'autre, se peuvent substituer l'un à l'autre. C'est ce qu'il appelle les correspondances.

Le monde, en dernière analyse, n'est qu'une métaphysique, exprimée pour l'homme en langage figuré.

Telle est la fière philosophie de Baudelaire et qui l'apparente à Dante et à Pascal.

Lui-même il se compare à Hamlet tout en se traitant d'histrion et en se tournant amèrement en dérision. Et vraiment c'est bien ainsi qu'il nous apparaît, avec ses airs de prince pauvre et d'étudiant, sarcastique et somptueux, froidement extravagant, dépistant les curiosités qu'il mystifie, c'est bien Hamlet, dans la scène du cimetière, tenant en main le crâne du pauvre Yorick et contrefaisant le fou qu'il tremble de devenir.

Moitié consciemment, moitié instinctivement, il s'efforce de fixer, dans une série de pièces de vers, les divers aspects de sa vie morale profonde et qui prennent ainsi le plus souvent une valeur de symboles. Il fait ainsi un très curieux travail de transposition. C'est de la poésie personnelle à deux degrés. Il part d'un sentiment souvent assez ordinaire, qui pourrait être du mauvais Musset ; puis il le transfigure *artificiellement* par le choix des mots, qui l'élargissent et le généralisent.

En d'autres termes, le motif est banal. Le plus souvent la pièce de vers s'adresse à une femme. Beaucoup ont pour objet la triste Jeanne Duval la négresse, dont il chante l'incompréhension, les caprices, les grâces sauvages et tout ce qu'elle lui suggère de rêveries exotiques. En somme, il ne s'agit guère que d'aventures, comme en comportait sa vie de bohème. L'émotion tendre, ainsi que je l'ai dit, y fait à peu près défaut. Mais après quelques vers qui se traînent, brusquement lui apparaissent des images superbes et s'élèvent des vers pleins et sonores, qui dépassent de beaucoup le sujet. Il les retient seuls et rejette tous les autres. Quand il en a un certain nombre du même ton, il les réunit et les groupe dans l'ordre qui leur donnera le mieux une apparence de sens. Parfois il les tirera de pièces différentes. C'est ainsi que de fragments qui n'ont aucun rapport entre eux il composera un sonnet, qu'il appellera le *Guignon :*

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphe, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.

— Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes,

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.

Ou plutôt il y a un lien entre le premier quatrain et les deux derniers tercets. Baudelaire veut dire que bien des notations exquises se perdent, faute de temps pour les fixer d'une façon vraiment artistique.

Mais le deuxième quatrain, si saisissant, ou bien est étranger à la pièce, dans laquelle il a été inséré pour qu'il ne fût pas perdu ou bien était précédé et suivi d'autres strophes, qui l'amenaient, mais qu'il a dû supprimer, les trouvant trop faibles. Pourtant l'obscurité qui en résulte ajoute à la pièce un charme de mystère. Ce tambour voilé de crêpe qu'on y entend et qui passe au beau milieu de cette pensée mélancolique sur la difficulté de l'art et la brièveté du temps est d'un effet extraordinaire. Voilà une belle réussite produite par le jeu du goût et du hasard.

Baudelaire n'écrit pas ce qu'il veut. Il lui vient des vers par-dessus le sujet qu'il aborde et qui sont comme les fragments de ce poème inconnu dont j'ai parlé, enfoui au fond de son âme, où il les retrouve morcelés et sans

suite ni lien. Il les regroupe comme il peut; mais il n'a pas le sens de la grande composition.

Comme beaucoup d'autres, il est égaré par la révolution romantique dans un labyrinthe dont il ne parvient pas à sortir. Il est condamné au morceau détaché, au fragment. Depuis André Chénier, on dirait que ce fut la destinée de tous les grands poètes du XIXe siècle, siècle d'attente, de recherches, d'essais, de méditation, siècle préparatoire, dont il semble que nous allions enfin sortir.

Baudelaire, malgré tous ses efforts, n'a pu être que l'homme d'un seul livre et d'un livre composé de fragments, mais qu'anime une puissante unité intérieure et que peuple le plus poétique et le plus angoissant mystère. Là errent, dans les ténèbres, des Hamlet et des roi Lear. Souvent, au milieu d'une pièce de vers, on entend tout à coup monter une plainte et un gémissement égarés, dont la détresse vous poursuit :

> L'espérance qui brille aux carreaux de l'auberge
> Est soufflée, est morte à jamais !

Jamais, pour ma part, je n'ai pu me redire ces vers mystérieux sans une émotion de rêverie poignante.

Le livre est plein de choses pareilles. On a beau le relire, on est sans cesse surpris et saisi. C'est un monde d'évocations et de songes. Mais il représente le travail de peut-être dix-huit années. Chacune des pièces qui le composent a dû être reprise et refaite vingt fois, à des intervalles éloignés. Beaucoup ont dû être éliminées. Le poète n'a gardé que ce qui était irrévocablement réussi et a fait disparaître le reste, car il se rendait compte que, là où il n'était pas très beau, il était mauvais, gauche, lourd, presque « provincial ».

Et ceci nous dévoile une particularité de cette poésie, c'est qu'elle est écrite *non à la manière des poètes, mais à*

la manière et dans le style des grands prosateurs. Les vers de Baudelaire sont étonnamment bien écrits. On en distingue tout de suite la qualité exceptionnelle et le fort et brillant tissu. C'est taillé dans l'étoffe des grands mystiques et des grands sermonnaires du XVIIe siècle. Et cependant quel rythme, quelle cadence, quel bonheur, quelle sûreté, quel éclat dans les rimes !

Je suppose que c'est ce que voulait nous dire Heredia, lorsqu'il entreprenait de nous prouver que Baudelaire n'était pas un vrai poète. Un jour qu'il s'était particulièrement escrimé en sa démonstration et qu'il pensait nous avoir convaincus, je lui dis en souriant : « Et si nous lisions maintenant du Baudelaire. »

Il est, en effet, incontestable que la poésie de Baudelaire n'est qu'une somptueuse prose aux allures liturgiques et étonnamment versifiée ; une prose à la Bossuet, toute brochée d'or et sertie de pierreries, d'une matière qui eût semblé à l'avance trop lourde pour le vers, si, par une sorte de miracle, elle ne se trouvait juste avoir la mesure, les césures, les rimes qu'exige le vers et réunir, de naissance, les avantages de la prose aux sonorités du vers. En d'autres termes, ce sont, si l'on veut, des vers de prosateur, mais si bien et si curieusement réussis qu'ils produisent plus d'effet et semblent plus beaux que les meilleurs vers des plus grands poètes.

Depuis, il y a eu des réussites moindres, mais analogues, et plus d'un prosateur à tempérament poétique, que ne satisfaisait pas entièrement la poésie française, s'est efforcé de l'enrichir des qualités de la prose. La prose poétique, ce genre bâtard, était née justement de la difficulté qu'il y avait à rendre certains effets en vers. La poésie avait des fuites, dont se tuméfiait la prose, et l'on arrivait à un produit intermédiaire qui n'était ni vers ni prose, mais se développait aux dépens de l'un et de l'autre.

***

Nous venons d'examiner quelques-unes des caractéristiques de Baudelaire et d'y reconnaître : 1° une nature exquise, précocement viciée au moral d'abord, au physique ensuite, d'où, chez lui, la ruine du sentiment compensée par un affinement cérébral extrême ; 2° une grande aristocratie d'âme, qui ne fut pas altérée, mais plutôt aiguisée par le double virus ; 3° une foi chrétienne indéracinable, quoiqu'un peu durcie par un jansénisme probable, d'où une tendance au désespoir et au mauvais mysticisme, celui qui, supprimant l'amour de Dieu, lui substitue la crainte et favorise la familiarité avec l'idée du démon et le satanisme ; 4° la culture passionnée de son hystérie, comme s'il eût voulu en faire littérairement commerce ; 5° un certain histrionisme et cabotinage néronien, tenant à ce qu'au lieu de rejeter hors de lui, dans des œuvres d'art, dramatiques ou romanesques, les héros qu'il était fait pour créer et qui erraient en son imagination, il se complaisait en eux, les mêlait à sa vie et les jouait plus ou moins inconsciemment ; 6° un goût très vif pour les questions de métaphysique et de théologie; une vie intérieure si absorbante, qu'elle le détournait de regarder au dehors et d'aimer les spectacles de la nature, en qui il dédaignait les réalités pour n'en goûter que les emblèmes, d'où son *symbolisme* à la fois instinctif et raisonné ; 7° un style de grand prosateur en vers.

De ces caractéristiques, les unes résultent de ses qualités natives, de la délicatesse de ses organes nerveux et mentaux, de sa distinction originelle, de sa tendance à la vie intérieure, à la méditation, au rêve ; les autres représentent les altérations morbides de sa sensibilité et le précoce déplacement d'équilibre, résultat de la faute ; le reste est le produit normal des circonstances.

On nous représente le père de Baudelaire comme un grand bourgeois de Paris, plein de finesse et d'aristocratie, ami de Cabanis et des philosophes du XVIIIe siècle. Il est assez curieux qu'un tel père ait donné naissance à un fils croyant et mystique ; peut-être ce père, honnête homme et charmant, contribua-t-il, sans le vouloir, par *sa largeur d'idées*, à perdre l'âme de son fils ; peut-être le collège fit-il tout le mal. Ne connaissant rien de la vie intime de cette famille, j'en suis réduit sur ce point et d'autres à des conjectures. Baudelaire perdit son père d'assez bonne heure et sa mère se remaria au colonel Aupick. Ce second mariage de sa mère fut un désastre moral pour le poète, à qui il semble avoir causé un cruel et universel désenchantement. Elle tomba pour lui de son piédestal. A partir de ce moment, il se sentit seul dans la vie et cessa de croire à beaucoup de choses. Par protestation, sa douleur dut lui faire commettre beaucoup de sottises. Quand, après des années de guerre ouverte ou dissimulée entre eux, un second veuvage lui rendit sa mère, il était trop tard ; Baudelaire, devenu un poète célèbre, était perdu sans remède ; en tous cas, il n'était plus en son pouvoir ni au pouvoir de personne de changer le cours de sa vie ni de revenir sur l'irréparable. La figure historique du poète était achevée et il était visible, dès lors, que le poids du passé ne lui permettrait pas, malgré sa jeunesse relative, de se relever et de gravir les autres sommets entrevus. C'est à ce sentiment que répond, je crois, le douloureux et obscur sonnet du *Guignon*, dont j'ai parlé plus haut.

Quoi qu'il en soit, sa mère, en se remariant, lui fit faire ce voyage aux Indes, qui décrocha son âme et acheva de lui révéler son inquiétude éternelle, sa nostalgie des pays lointains, d'où quelque ancêtre inconnu avait dû revenir.

Ah ! ce voyage, c'est toute la lumière et toute la joie des *Fleurs du mal* ! Il en garda surtout l'image du vaisseau



qui part et du vaisseau qui aborde en quelque lointaine Singapoor aux odeurs de musc et de goudron, avec ses allées de cocotiers et de tamaris où passent de beaux esclaves, vivantes statues de bronze. Nuls vers ne partent comme les siens, emportés par un tel irrésistible rythme et par un pareil vent de rêve et de mélancolie. On y entend résonner les cordages, monter les clameurs et les chansons des passagers et des matelots.

Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,
Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Après ces vers délicieux, admirez celui-ci avec son ample mouvement de vague :

Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !

J'ai, dans un précédent article, parlé de la ravissante musique des vers de l'*Invitation au voyage :*

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !...

Mais l'esprit symboliste du poète lui fait appliquer ces rythmes si puissamment nostalgiques à son proche départ de la vie pour les mers funèbres et les îles de la mort.

Nous nous embarquerons sur la mer des ténèbres
Avec le cœur joyeux d'un jeune passager...
O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre.
Ce pays nous ennuie, ô mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

*
* *

A ces élans éperdus, à ce souffle du large, qui le sollicitent et l'emportent parfois brusquement, s'oppose le plus souvent le génie maladif et casanier du poète, né à Paris, rue Hautefeuille, car ce n'est pas une des moindres caractéristiques de Charles Baudelaire que d'être né bourgeois de Paris, ce qui l'apparente avec Boileau, Voltaire, Beaumarchais et ce qui explique beaucoup de choses.

Il a grandi et vécu loin de la nature et des champs. Son âme s'est peuplée au spectacle des rues et des passants de Paris, de ses pierres monumentales, de ses cimetières, de ses hôpitaux, de ses casernes, de son fleuve et de son ciel.

> Les deux mains au menton, du haut de sa mansarde,

comme il a su voir

> Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
> Et les grands ciels qui font rêver d'éternité...
> L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
> Les fleuves de charbon monter au firmament
> Et la lune verser son pâle enchantement...
> L'aurore grelottante en robe rose et verte
> S'avançant lentement sur la Seine déserte !

Et quelle évocation dans les deux vers qui suivent :

> La diane chantait dans la cour des casernes
> Et le vent du matin soufflait sur les lanternes !

Quel sobre et étonnant don descriptif !

Baudelaire presse les choses sous les mots et les trans-

porte toutes vivantes dans ses vers. Il leur communique l'éclat fiévreux qu'elles avaient pour ses sens aiguisés par la maladie, pour ses yeux passionnés et exacts jusqu'en leur délire.

Ce ne sont plus des mots, ce sont les choses elles-mêmes, et Baudelaire serait un de nos plus parfaits réalistes si, par un don effarant, il n'arrivait à ensorceler ces mêmes mots et ces réalités, à leur faire rayonner de l'épouvante et du mystère. C'est le Virgile de la peur, du spleen et du dégoût.

De la rue Hautefeuille, il avait dû voir souvent passer les enterrements, et, depuis lors, il ne cessait d'en défiler dans sa mémoire morne et sa pensée.

Et de longs corbillards sans tambour ni musique
Défilent lentement dans mon âme. L'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse, atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Que dites-vous aussi de cette vision des fièvres,

Qui, le long des grands murs de l'hospice blafard,
Comme des exilés, s'en vont à pas traînards
Cherchant le soleil rare et remuant les lèvres?

Sous chacune de ses images il y a l'empreinte d'un souvenir particulier. Baudelaire n'a pas besoin des images des livres ; il s'en est fait d'autres avec tout ce qui a heurté sa fine sensibilité enfantine et surpris son attention ou sa curiosité. Sa poésie est faite du contraste entre la noblesse désespérée du sentiment et de la pensée et la brutalité canaille du symbole, dont il use pour les exprimer. Ses images ne sont ni géorgiques, ni pastorales ; elles ne comportent, au lieu de silhouettes de laboureurs ou de bergers, que des gestes d'ouvriers, d'artisans, d'ivrognes, de filles, d'apaches. C'est le Virgile du carre-

four et, en vérité, depuis Virgile, il n'a été écrit dans aucune langue des vers plus beaux et plus virgiliens. Et la pire offense qu'on ait faite au génie de Baudelaire a été de croire qu'on pouvait l'imiter. Cette imitation n'a tenté que des âmes triviales et si basses qu'elles ne se sont même pas aperçues de la distance infinie qui les séparait de cet aristocrate souverain.

Seuls, Paul Verlaine et Mallarmé se sont partagé, en pieux disciples, quelques-unes de ses plumes d'archange noir. Et il leur a suffi, à chacun, de s'en parer artistement, pour faire figure à leur tour de grands poètes. Toute la poésie symboliste et décadente est sortie de lui.

Brunetière, en l'attaquant, n'a pas évité quelque ridicule. Brunetière manquait essentiellement du sens critique et n'était qu'un adroit dialecticien et un sophiste passionné ; il raisonnait de poésie en géomètre et mesurait l'art avec une chaîne d'arpenteur, mais il avait le goût des constructions carrées, ce qui est déjà quelque chose, et son passage dans la critique n'eût-il servi qu'à nous rappeler que la littérature n'est pas seulement une question d'écriture, mais une question monumentale, il aurait tout de même bien mérité de notre gratitude. Cependant il ne voyait les idées que d'équerre. L'art dramatique était représenté à ses yeux par Paul Hervieu et la poésie par Heredia. Ces deux hommes lui semblaient les deux guides les plus sûrs dans la voie du retour aux grandes règles classiques, ou plutôt il croyait que le classicisme s'était incarné de nos jours dans ces deux têtes représentatives, qui lui paraissaient les mieux faites de toute la génération. C'est sans doute après une conversation avec Heredia qu'il crut de son devoir d'en finir avec Baudelaire. Il s'avisa pour cela de classer les poètes en visuels, en auditifs, en tactiles et en olfactifs et c'est dans cette dernière catégorie qu'il rangea Baudelaire,

à cause de son goût prédominant pour les parfums, ce qui lui parut un signe d'animalité plus que de spiritualité ; une poésie qui se réclamait du sens de l'odorat lui sembla méprisable...

La vérité, c'est qu'il n'y a pas de proportion entre Baudelaire et Heredia. Et si Baudelaire s'est proclamé lui-même un poète de décadence, il l'est certes, mais avec une supériorité écrasante sur Leconte de Lisle, Banville, Gautier, qui, eux aussi, sont à d'autres points de vue des poètes de décadence, des continuateurs de Stace, de Martial, de Lucain, de Sénèque, de Claudien, d'Ausone. Tous ces grands Parnassiens ont été des fournisseurs de beaux morceaux à lire aux amateurs de poésie livresque et de bonne rhétorique dans le goût latin et la tradition des plus illustres grammairiens. Ce sont jeux d'esprit charmants, auxquels sourient et se complaisent les civilisations finissantes.

Mais qui ne sent qu'il y a autre chose dans Baudelaire et que ce poète est d'une autre famille intellectuelle et aristocratique? Qui ne sent que son livre est de ceux qui apportent un témoignage essentiel sur la civilisation au milieu de laquelle ils sont nés et qu'il en est peu, au cours des âges, qui aient atteint une pareille signification et soient plus irremplaçables !

Quel ton grave et d'outre-tombe, quel lyrisme, reproduisant la majesté de certaines antiennes liturgiques, quels accents de détresse, quels appels vers Dieu, suivis de quelles ironies démoniaques ! C'est comme les fragments d'une dispute solennelle entre les Anges, les Démons et l'Homme, d'un nouveau livre de Job, dont manqueraient les feuillets consolants et vraiment divins. C'est un chant mystique incomparable sur la désolation d'une âme noble envahie par le péché, l'esprit du mal et la mort.

Baudelaire, avec un sens classique rare, sait boucler

une poésie et, l'achevant en forme d'apologue, en fait un petit poème complet.

De ces petits poèmes il y a un grand nombre dans le recueil des *Fleurs du mal*. Beaucoup ont la forme du sonnet.

Mais les sonnets de Baudelaire offrent cette perfection de faire oublier qu'ils sont des sonnets et semblent la forme idéale de ces petits poèmes qu'on ne peut concevoir écrits autrement, tant ils donnent une impression d'éternité et de plénitude, tandis que ceux mêmes de Heredia ont peine à contenir les mots et les images et rendent visible la peine qu'ils ont coûtée à leur auteur. En d'autres termes, l'emploi du sonnet est si naturel à Baudelaire qu'il apparaît commandé par le sujet.

Heredia, Gautier, Banville furent surtout d'exquis lettrés et de merveilleux artisans de vers, des poètes humanistes. Leur ambition fut de prendre rang à la suite des Catulle, des Tibulle, des Properce et de nous en donner l'équivalent en français, pour la plus grande joie de ceux dont la vie supérieure n'est qu'une rhétorique prolongée.

Et cela même n'est pas peu de chose. Il est bien qu'il y ait des poètes pour maintenir le passé vivant parmi nous et perpétuer la trame de la civilisation. Ceux-là furent des poètes latins antiques. Baudelaire est un grand poète des temps modernes, des temps chrétiens, de la famille médiévale des Dante et des Shakespeare.

Comme Dante et Shakespeare, il ne rêvait pourtant que d'être un homme de lettres, un homme qui s'élevât à la poésie par la profondeur de sa méditation et l'acharnement de son travail. Il fut terriblement sincère, car il ne voulait pas se tromper, et sentant qu'il n'écrivait pas ce qu'il voulait et que l'expression chez lui, pour être bonne, devait dépasser le sujet, il s'accusa ingénument d'artifice et de rhétorique. Il se crut emphatique,

parce que, parti de sujets pleins de banalité, il traduisait à ce propos les sentiments profonds de son âme superbe, et que, croyant parler de Jeanne Duval, il parlait en réalité des misères éternelles de l'âme en proie aux démons.

Ayant vite reconnu son incapacité de faire de la poésie avec des sentiments vulgaires, il rechercha les motifs d'où il savait que lui viendraient les plus beaux vers. Il a donc subi simplement la loi de sa nature et ne fut rhéteur et artificiel que dans la mesure stricte où des nécessités internes le lui imposaient.

Il donne vraiment l'impression d'avoir été fait poète comme il le dit lui-même dans une pièce un peu juvénile,

> par un décret des puissances suprêmes.

Et son livre, comme je l'ai déjà dit, avait une destinée si marquée que les poésies qui en ont été retranchées par ordre du tribunal n'y peuvent plus rentrer sans en rompre la majestueuse harmonie et que tout ce qu'il a fait après n'en est plus digne.

C'est le livre du péché, c'est le livre de l'homme de péché. Il a des lueurs et des reflets d'Apocalypse. Envisagé suivant les idées d'une certaine mystique, il pourrait passer pour un livre de la fin des temps. En tous cas, il est d'une telle qualité qu'on ne saurait le confondre avec nul autre livre.

MALLARMÉ

Vingt ans sont passés, depuis ce jour mélancolique de mi-septembre, où eut lieu la cérémonie de ses funérailles et où, ayant reçu le sacrement de la mort, il commença à nous apparaître « tel qu'en lui-même enfin, — selon sa belle expression, — l'éternité l'a changé », avec son visage véritable et dans sa réelle signification.

Les dix années qui suivent la disparition des hommes célèbres sont les années du silence et de la grande épreuve, le sévère noviciat de la gloire. On dirait qu'ils sont vraiment morts, puis, tout à coup, ils reviennent, ils se montrent, ils s'asseyent dans notre cabinet de travail, ils apparaissent inopinément en des réunions d'amis et se mêlent à la conversation. Ils sont plus vivants que jamais, éveillent des colères et des enthousiasmes, dérangeant les prévisions et les projets ; ils sont là, obsédants, contrariants, charmants, exigeants, inévitables, tant qu'on ne leur a pas fait tout leur droit et assigné leur place. C'est ainsi que depuis quelques années, Mallarmé a reparu dans les préoccupations des cercles littéraires et qu'on recommence à sentir sa mystérieuse présence. Son nom revient dans les articles de revues et de journaux. C'est qu'en effet, ce nom représente quelque chose d'assez considérable. Tout le monde sent qu'on ne pourrait l'omettre sans supprimer un élément essentiel

de l'histoire des idées et de la poésie, à la fin du XIXe siècle. Il manquerait un important anneau à la chaîne.

Le sujet est assez curieux pour qu'on le puisse désigner comme « le cas Mallarmé ».

Il s'agit, en effet, d'un poète considérable dont l'œuvre proprement poétique se réduit à une mince plaquette de quelques centaines de vers, sur lesquels il y en a une bonne moitié d'à peu près incompréhensibles.

Il y a des gens qui se vantent de comprendre tout Mallarmé et qui arrivent à donner de certains de ses textes une explication assez vraisemblable. Est-ce vraiment la bonne? C'est un secret que l'auteur a emporté dans sa tombe. Lorsqu'on l'interrogeait sur le sens de certaines pièces, il souriait et se dérobait. Il acceptait toutes les interprétations qu'on en faisait et paraissait très intéressé par tout ce qu'on lui en disait. La vérité, c'est qu'il ne tenait pas du tout à ce qu'on sût ce qu'il avait voulu dire. C'était le secret du sphinx. L'important, c'était qu'il y eût secret. Sans secret, il n'y aurait pas eu de sphinx.

Il ne déplaisait pas à Mallarmé de s'offrir comme une énigme et de prendre l'attitude du sphinx.

Une pareille attitude eût été intolérable chez un sot, mais Mallarmé était une intelligence splendide et son goût du mystère provenait d'un sentiment très religieux et très haut. Il devait se dire assurément que ses vers rempliraient mieux leur office poétique, en excitant par leur obscurité l'imagination et la rêverie chez le lecteur, qu'en lui présentant quelque nouvelle formule de lieu commun.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre poétique de Mallarmé offre cette double caractéristique de ne compter qu'un nombre invraisemblablement restreint de vers et, en outre, de s'être dérobée derrière une obscurité souvent impénétrable. Il semble que cette stérilité et cette

obscurité aient eu la même cause : la crainte de quelque comparaison avec d'autres poètes, l'angoisse désespérée de ne pouvoir faire aussi beau qu'il aurait voulu.

Et pourtant, il suffit d'avoir fréquenté Mallarmé, de l'avoir entendu parler pour se rendre compte de sa supériorité sur tous les poètes, ses contemporains, et de la splendeur de ses dons poétiques : mais il suffit aussi de lire ses vers pour comprendre ses hésitations et ses scrupules. Il y en a de très beaux, certes, d'un charme inoubliable et sur lesquels on s'arrête pour rêver. Ils vous restent dans la mémoire, d'où ils surgissent, par instants, comme de mélancoliques et troublants fantômes. Mais ils sont épars et solitaires, dans le livre ; ils se détachent, çà et là, dépareillés, mal soutenus par d'autres vers moins sûrs et presque vulgaires, par des vers qui sont de simples trompe-l'œil. Rares sont les pièces parfaitement réussies. Et l'on s'explique que le poète ait cherché à dissimuler ses faiblesses sous le treillis de sa syntaxe tourmentée. Il se trouva en face d'une conception de la poésie, qui ne correspondait pas à sa nature.

I

L'ERREUR PARNASSIENNE

Mallarmé fut un grand poète qu'une erreur première stérilisa. Son erreur fut de croire que la poésie ne pouvait aller plus haut que l'avaient portée Hugo et les Parnassiens. Il ne comprit pas que cette école tant admirée était l'école de la Décadence et crut que la poésie avait dit son dernier mot ou que la première période en étant achevée, un grand cycle de la civilisation venait de prendre fin. L'humanité était en travail d'une poésie nou-

velle, reposant sur une syntaxe nouvelle et sur une logique plus complexe.

Cette conception était celle de ses contemporains. Elle était fausse, puisqu'elle stérilisa un homme comme lui. Il ne s'en aperçut pas et n'eut pas l'audace de réagir. C'est que ce prétendu révolutionnaire n'en était pas un, c'est qu'il fut un révolutionnaire malgré lui. Mallarmé était un respectueux et c'est ce qui le perdit. Il n'avait rien du révolté ni de l'insurgé. Il était trop poli pour cela et, tout en ayant le sentiment de sa valeur, il se défiait trop de lui-même. Il admirait les autres, ingénieux à les excuser et à leur découvrir des beautés. Il accepta, sans le discuter, l'idéal de son siècle. Victor Hugo et Baudelaire furent ses dieux. Il emboîta le pas aux Parnassiens et ne rêva que de se faire une place discrète parmi eux et s'il songea à les surpasser, ce fut en les continuant, en poussant leur poétique jusqu'à ses dernières conséquences et à ses derniers raffinements.

Sa poésie fut la résultante d'un effort désespéré pour se frayer un chemin, après Victor Hugo dont le triomphe avait pris les proportions d'un véritable cataclysme.

Hugo avait déployé un tel génie, une telle somptuosité rythmique et verbale, que personne n'osait plus rien entreprendre dans la peur justifiée de paraître à la fois inférieur et prétentieux.

Il avait complètement renversé l'ordre des valeurs. Poésie devenait avec lui synonyme de vers brillants, sonores, pittoresques ou évocateurs. Or il ne faut pas que le vers tire à soi le regard, que l'image, à chaque instant, détourne l'attention sur un détail secondaire, au détriment de l'ensemble.

Le vrai grand poète est celui qui se subordonne le vers, qui s'en fait obéir et ne se laisse pas distraire de son sujet pour courir après tous les mirages.

Le grand poète est celui qui compose l'*Iliade, la Divine*

Comédie, *Hamlet*, *Polyeucte*, *Phèdre* ou *Faust*, c'est celui qui fait vivre des personnages, qui les groupe et leur donne une physionomie inoubliable. Ce n'est pas celui qui fait de jolis vers frappants. Le grand poète, ce n'est pas Saint-Amant, ni Théophile, ni Tristan, ni Scudéry, si bien qu'ils fassent les vers ; mais c'est Corneille qui, concevant avec génie, exécute raisonnablement et ne demande au vers que de rendre exactement et vivement sa pensée.

Confondre la poésie avec les beaux vers est une idée décadente. Ce fut l'erreur parnassienne et qui devait amener fatalement la crise, dont, prenant l'effet pour la cause, on accusa Mallarmé et les symbolistes.

Cette crise ne cessera entièrement que lorsqu'on en reviendra à rendre à Racine toute sa place : la première, c'est-à-dire lorsqu'on reconnaîtra que la poésie consiste surtout dans la création, dans la composition, en un mot, dans toutes les parties qui font appel aux plus hautes facultés intellectuelles.

Le poète décadent est celui qui compte surtout sur l'éclat de ses vers pour tromper le public sur la qualité de ses inventions ; le poète classique est celui qui a composé son ouvrage avant d'avoir commencé à l'écrire et qui le considère comme à peu près terminé, lorsqu'il n'a plus, selon l'expression de Racine, que les vers à faire.

Pour que les vers soient bons, il faut et il suffit qu'on ne puisse pas concevoir une forme mieux appropriée à la pensée qu'appelle le développement logique du sujet.

Une pensée sublime, un beau sentiment s'expriment spontanément à l'état de vers, car toute expression poétique porte en soi son rythme. Certaines pages de prose harmonieuse sont un véritable tissu de vers et les phrases s'y découpent en strophes. L'unique complication du vers français est dans la rime, mais la rime ne

saurait beaucoup gêner un versificateur exercé et qui a un peu de don.

Heredia nous disait : « Sully-Prudhomme est celui de nous tous qui rime le plus richement, mais on ne s'en aperçoit pas. C'est que la rime n'est pas seulement le choc de deux syllabes, c'est le choc de deux idées. »

L'application d'une telle théorie ne peut convenir qu'à des poésies très courtes, comme le sonnet, car la préoccupation d'opposer ainsi deux idées à chaque rime tournerait vite au jeu d'esprit. Je crois que c'est Sully-Prudhomme qui était dans le vrai.

Le même Heredia nous racontait avoir ouï dire à Victor Hugo, que tous les poètes chevillaient, mais que le grand poète était celui qui d'une cheville savait faire une beauté. Voilà un aveu qui n'est pas sans conséquence. Le procédé qui consiste à porter l'image ou le trait brillant sur une incidente introduite pour la rime, amène constamment le poète à détourner l'attention de l'idée principale sur l'idée secondaire. De là, un perpétuel inattendu, vite fatigant, un papillotement d'images, une fantasmagorie de style peu sérieuse au fond.

En résumé, la fonction du poète étant de créer ou de faire vivre puissamment des mythes, c'est-à-dire de beaux contes passionnants et remplis d'une signification transcendantalement humaine, la réduire à l'art d'écrire des vers, fussent-ils merveilleux, c'est prendre le moyen pour le but, c'est faire œuvre de rhéteur.

Or, Victor Hugo apporta dans cet art de rhéteur une supériorité si écrasante, un génie si éblouissant, qu'aucune autre supériorité ne put tenir devant lui et qu'il rejeta dans l'ombre et découragea tous les rivaux, qui prirent dans son voisinage l'air de pâles satellites. Il en éclipsa qui valaient peut-être plus que lui, tel cet Alfred de Vigny, si grand, mais qu'il fit presque douter de lui-même et que les contemporains considérèrent un peu

comme un élégant amateur. Et pourtant, y a-t-il dans toute la poésie française, au XIXe siècle, quelque chose de plus beau que *Moïse, la Colère de Samson, la Mort du Loup, la Maison du Berger* et même *Eloa* et *le Déluge*? Encore *Moïse* et *la Colère de Samson* ne sont-ils, comme je l'ai dit plus haut, que des fragments dramatiques! Tout cela n'en est pas moins de la grande poésie, telle qu'il me semble qu'on doive l'entendre; c'est de la poésie qui fait honneur à l'intelligence humaine, car il y entre de hautes pensées dans une ordonnance monumentale; le vers reçoit toute sa lumière de la pensée initiale dont il découle et dont il n'offre qu'un mobile aspect.

Du reste, Vigny n'avait pas été seul à abandonner la lutte: Lamartine s'était jeté dans la politique, Musset réfugiait son rêve dans son théâtre en prose. Il n'y eut que Baudelaire pour écrire un livre de vers désespérément beaux et qui ne devaient rien à Hugo, mais il y laissa sa raison.

La crise provoquée par Hugo fut si profonde, qu'elle faillit rompre l'unité de la langue et suscita indirectement le schisme provençal avec Mistral, Aubanel et Roumanille, qui rouvrirent en langue d'oc les sources de la vraie poésie d'inspiration grecque.

Quoi qu'il en soit, Mallarmé fut de ceux qui acceptèrent sans discuter la divinité de Hugo et sa doctrine poétique, mais il se distingua des Parnassiens, continuateurs de Hugo, en cherchant sa voie dans le sillage de Baudelaire, avec lequel il se sentait d'invincibles affinités. Mallarmé fut un pur baudelairien, c'est-à-dire qu'il s'adonna à la poésie intérieure et symbolique et, abandonnant l'image directe, s'efforça de dégager entre les mots des rapports plus éloignés et plus mystérieux.

Comme Baudelaire et les Parnassiens, il accepta, d'après Hugo, l'idée décadente que le vers était l'opération magique en quoi consistait principalement la poésie.

Nous avons un témoignage de cet état d'esprit, dans

les lignes qu'il a consacrées à la *Lucrèce* de Ponsard, lequel, dit-il, « paya d'effronterie inouïe, hasardée, extravagante et presque belle, en persuadant à une clique, qu'il représentait, dans le manque de tout éclat, au théâtre la poésie, quand en resplendissait le dieu. Je l'admire pour cela, avoir sous-entendu Hugo, à ce point que né humble, infirme et sans ressources, il joua l'obligation de frénétiquement surgir, faute de quelqu'un. Malice un peu ample, et drôle, dont nous sommes plusieurs à nous souvenir. »

Certes ni *Charlotte Corday*, ni *Agnès de Méranie*, ni *Galilée* ne m'inspirent trop d'enthousiasme. Ce sont pourtant des drames, qui en valent d'autres, et qui ont des qualités assez solides pour être jouables encore, après plus de cinquante ans. Mais la *Lucrèce* avait quelque chose de plus. Si, au point de vue dramatique la pièce péchait un peu, en revanche, c'était un assez joli poème.

Toute la première scène en est d'une couleur antique, charmante :

La vertu que choisit la mère de famille
C'est d'être la première à manier l'aiguille,
La plus industrieuse à filer la toison,
A préparer l'habit propre à chaque saison
Afin qu'en revenant au foyer domestique
Le guerrier puisse mettre une blanche tunique
Et rende grâce aux dieux de trouver sur le seuil
Une femme soigneuse et qui lui fasse accueil...
Tu me presses en vain ; je veux rester fidèle,
Par mon aïeule instruite, aux mœurs que je tiens d'elle
Les femmes de son temps mettaient tout leur souci
A surveiller l'ouvrage, à mériter ainsi
Qu'on lût sur leur tombeau, digne d'une Romaine :
Elle vécut chez elle et fila de la laine, etc.

Pour être moins brillants que ceux des *Burgraves*, on ne s'en explique pas moins le plaisir que ces vers causèrent.

Ils conviennent parfaitement au sujet dont ils donnent l'atmosphère. Pourquoi s'obstiner à ne pas leur rendre la justice qu'ils méritent?

En réalité, il y eut dans cette réprobation systématique, la peur de voir le Romantisme en danger. Certes *Lucrèce* n'était pas un chef-d'œuvre, mais en avait quelques qualités. C'était une tragédie nouvelle d'un ton passablement moderne, et qui montrait ce qu'on aurait pu faire dans cette voie abandonnée. Du reste, son apparition, qui coïncida avec la chute des *Burgraves* et le triomphe de Rachel, fut le mauvais coup de cloche pour le théâtre romantique. Ainsi, qu'on le veuille ou non, marque-t-elle une date.

Cependant, la simplicité du style avait déconcerté les partisans de Hugo et peut-être furent-ils de bonne foi en s'indignant contre Ponsard, qui, sans avoir l'excuse du génie, avait eu l'insolence de réussir dans un genre condamné par Hugo, et dans lequel Hugo venait de subir un échec.

C'est bien le sentiment que traduit Mallarmé avec une colère rétrospective où s'atteste et s'exalte son culte pour Hugo. On voit que son siège était fait et que, sur ce point, il ne raisonnait plus et n'admettait plus de discussion. Ses disciples ont beau être revenus à d'autres idées sur le vers, ils n'en sont pas plus justes pour Ponsard. Au contraire, Ponsard est à leurs yeux un symbole de l'absence de toute poésie. Ils ont besoin de ce symbole pour intimider et flétrir ceux qu'ils n'aiment pas. Le sens critique et l'esprit de justice sont si rares !

Sur ce point Mallarmé avait la plupart des idées des Parnassiens.

Je me rappelle l'avoir fort étonné et presque troublé en lui disant : « Je vous admire pour les mêmes raisons qui me font admirer Racine. »

II

MALLARMÉ, POÈTE BAUDELAIRIEN AU PARNASSE

Mallarmé naquit à Paris le 18 mars 1842. Il y passa ses premières années d'enfance et de collège. Plus tard, il alla terminer ses études au lycée de Sens.

Descendant du conventionnel Mallarmé, qui fut membre du Comité de Sûreté générale, il appartenait, par ses origines, comme Baudelaire, à cette bourgeoisie parisienne si affinée, qui avait joué les premiers rôles dans la Révolution et qui, par conséquent, représentait la fleur intellectuelle de la France, c'est-à-dire une société à laquelle les Chamfort, les Rivarol, les Condorcet, les Beaumarchais avaient donné le ton. Comme Baudelaire, il s'était pénétré des modernes poètes anglais, surtout d'Edgar Poe, dont il traduisit quelques poèmes.

Le poète parisien est un être spécial, une tête meublée autrement que les autres. Il ne connaît pas les grands et libres horizons, ou bien il ne les a vus qu'en passant. Il a du monde et de la vie une impression toute spéciale, où l'homme et ce qui le concerne ont surtout de l'importance. La rue, les passants, les maisons, les ateliers, les monuments, les palais, les objets d'art, apparaîtront à sa pensée plus fréquemment et plus exactement que les routes, les arbres, les animaux, les prés, images pour lui d'un décor moins familier et qui n'évoqueront pas en lui les mêmes sensations que chez le rural. Il s'ensuit qu'en écrivant, ils se serviront l'un et l'autre d'images empruntées chacun aux choses qui l'entourent. La vision de l'un sera plus simple et plus tranquille, celle de l'autre plus artificielle, plus nerveuse, plus subtile. L'intérieur des maisons, les meubles, les tentures, les bijoux, les

flacons, les coffrets se transformeront au contact de la sensibilité du poète et tout baignés de l'atmosphère de ses pensées et de ses rêveries, s'animeront, prendront un sens, qui en fera autant de symboles. Le symbolisme est instinctif au poète citadin, dès qu'il veut intégrer à sa poésie les objets extérieurs, ce qui fut la caractéristique du Romantisme. De là Baudelaire et de là Mallarmé. Pour être baudelairien, Mallarmé n'avait qu'à obéir aux conditions que son milieu lui avait créées.

Mais, tandis que Baudelaire s'était fait une âme désespérée et damnée, où il entrait, certes, du dandysme et de la littérature, mais aussi de la maladie et bien des détresses matérielles, Mallarmé, plus sage et plus libre, n'avait songé qu'à tirer toutes ses joies de ses songes et des jeux de sa pensée aristocratique et solitaire. Baudelaire était un naufragé de la vie. Accablé de douleurs et de dettes, il avait espéré vivre de sa plume, dans des conditions qui rendaient cet espoir inaccessible. Mallarmé, au contraire, instruit par un si lamentable exemple, avait consenti à la vie ce qu'il appelait un compromis ; il était entré dans l'Université comme professeur d'anglais et s'était constitué ainsi des ressources qui suffisaient à ses goûts modestes. La poésie fut pour lui non pas un instrument qui rapporte profits, honneurs ou gloire, mais l'art de vivre hautement et divinement et de se créer des paradis. Sa pensée était le haschich et le pavot merveilleux qui transformaient et surnaturalisaient autour de lui les choses. L'esprit de Baudelaire était celui d'un archange déchu, noir et torturé, celui de Mallarmé, d'un dieu exilé qui avait emporté sur la terre de quoi se refaire un ciel avec sa puissance intérieure.

Quoi qu'il en soit, Mallarmé, ainsi que Verlaine, débuta dans les petites revues du Parnasse naissant. Ces revues réunissaient de jeunes poètes, soucieux avant tout d'une forme recherchée et parfaite. Peu à peu, l'école qu'ils

constituèrent tourna de préférence à la poésie objective, marmoréenne comme ils l'appelaient, c'est-à-dire impassible et froidement plastique, s'interdisant ainsi ce qui est l'âme même de la poésie : l'émotion, et évoluant sans s'en apercevoir vers la poésie purement descriptive. Mais, au début, l'école groupa les tempéraments les plus divers, à cette seule condition qu'il y eût chez tous souci de l'élégance et de la beauté des vers. Dans ce milieu, Mallarmé se lia surtout avec Banville, Mendès, Villiers de l'Isle-Adam et Glatigny, de qui le rapprochaient certaines affinités.

Les trois derniers étaient des enfants perdus du Parnasse. C'est dire qu'il s'attacha surtout aux moins parnassiens, aux excentriques, un instinct secret l'avertissant qu'il n'était pas là dans sa sphère. Il ne s'y attarda pas longuement du reste et partit pour l'Angleterre étudier l'anglais, et de là fut nommé professeur à Tournon en 1863. Il y resta deux ans, fut envoyé ensuite un an à Besançon, puis à Avignon, où il séjourna huit ans et se lia avec Mistral, Roumanille, Aubanel. Mais son passage parmi les félibres ne paraît pas avoir beaucoup modifié sa conception de la poésie. Il rentra à Paris, en 1873, plus baudelairien que jamais. Je ne sais s'il avait connu personnellement le poète des *Fleurs du mal*, mais il hérita de quelques-unes de ses amitiés, notamment celle du peintre Manet, dont il fut jusqu'au bout le fervent partisan. Il patronna également les impressionnistes.

Après Baudelaire, il restait beaucoup moins à faire encore qu'après Victor Hugo. Il ne restait plus à faire que ce que fit Mallarmé. Ses poésies ne représentent guère qu'un appendice aux *Fleurs du mal*.

Certes, Baudelaire eut d'autres imitateurs assez nombreux, mais aucun d'eux ne le comprit véritablement que Mallarmé, qui en fut le continuateur direct et unique.

Les autres n'en reproduisirent que les extériorités et les boursouflures, lui seul en retrouva l'esprit en le transposant dans le sien.

La littérature proprement baudelairienne s'acheva avec lui. Ce fut un cycle brillant et court, dont il semble que nous ne possédions que des fragments, ceux du commencement et ceux de la fin, l'apogée et la rapide décadence du genre.

Baudelaire avait, en somme, composé le poème de l'archange déchu et damné, qui, en revêtant l'humanité, y aurait emporté son atmosphère de ténèbres et de flammes ; Mallarmé composa celui mélancolique d'un séraphin abandonné dans l'azur froid et la blancheur d'un crépuscule éternel.

Rappelez-vous son admirable sonnet du *Cygne*, qui, tout à son rêve, a oublié l'hiver et s'est laissé prendre dans la glace d'un étang. La neige tombe...

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où son plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son éclat pur assigne
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le cygne.

Quel délicieux et émouvant symbole de la poésie ! Que de grâce, de tristesse, de fière et méprisante résignation ! Tout ce qu'il y a dans l'âme humaine : ressouvenir obscur d'une vie divine, sentiment de l'exil et de la captivité, regrets et aspirations désormais inutiles, noble songe qui se continue dans une agonie, comme tout cela est exprimé par l'image du bel oiseau fantôme, qui n'a pas su regagner à temps « la région où vivre »,

Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui !

Ce sonnet est déjà de la seconde manière de Mallarmé et se ressent de la maturité de l'auteur. Le cygne est le symbole du symbole qu'avait d'abord affectionné Mallarmé, quand, dans ses premières poésies, il posait presque partout des séraphins

Rêvant, l'archet au doigt, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tirant de mourantes violes
De blancs sanglots, glissant sur l'azur des corolles.

Rien que dans les dix vers que je viens de citer, se trouvent la plupart des mots de son répertoire poétique, donc les mots caractéristiques de sa vision intérieure, vision du petit Parisien, qui a surtout contemplé le ciel par-dessus les toits, à travers les vitres.

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre lavé d'éternelles rosées
Que dore le matin chaste de l'Infini
Je me mire et me vois ange, et je meurs et j'aime
— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
A renaître, portant au front mon diadème
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté.

A travers les mêmes vitres

Son œil, à l'horizon de lumière gorgé
Voit des galères d'or, belles comme des cygnes
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir.

Ces vers, ainsi que *l'Azur*, que je citerai plus loin, procèdent visiblement de la manière de Baudelaire. Pourtant, on y trouve déjà quelques-uns des traits qui caractérisent celle propre à Mallarmé.

Si par delà une vitre, humble et nue, il voit, ou plutôt imagine de si belles choses, c'est que la vitre est déjà un peu le vitrail. Pour qu'elle le fût tout à fait, il y faudrait l'art et la mysticité. De là, le vers, intercalé plus haut :

Que la vitre soit l'art, soit la mysticité,

Nous surprenons, dès ce morceau, le tour d'esprit particulier à Mallarmé, son démon et qu'il a appelé : le démon de l'analogie. Tout objet fait surgir invinciblement devant sa pensée un objet qui y ressemble. La vitre lui fait songer au vitrail, le livre au coffret, où l'on garde de chers souvenirs, la page imprimée à une dalle ou à une stèle chargée d'inscriptions, la voile de son petit bateau à la page blanche sur quoi on écrit, l'encre devient une goutte de ténèbres (il y voit une allusion à l'obscurité de ses propres écrits), la cheminée où il tisonne est le théâtre minuscule et lointain où se joue le drame de sa rêverie, le miroir s'y transforme en une

Eau froide par l'ennui dans son cadre gelée.

Il ne peut voir une clef qu'il ne se demande si elle n'est pas celle de la Porte des Songes.

Si a disparu d'une console une aiguière qu'il y a vue, il bâtit aussitôt un étrange roman :

C'est que le maître est allé puiser des pleurs au Styx.

Il n'est pas jusqu'au chapeau haut de forme qui ne se dresse plaisamment à ses yeux, comme une colonne de ténèbres, le commencement sans doute de cette colonne atmosphérique, dont parlent les physiciens et qui pèse sur chacun de nous. Un tel procédé est celui qu'on devine, à leurs propos, chez de tout jeunes enfants, il me semble même chez la plupart des enfants et qui explique beaucoup de leurs jeux. A mesure qu'ils s'éloi-

gnent du premier âge, il fait place à d'autres façons de réfléchir. Chez Mallarmé, non seulement il persiste intact mais se développe en des applications de plus en plus fines et délicieuses. Tous les vrais poètes restent enfants par quelque endroit. Ils ne se laissent pas déformer ni scléroser l'âme par la vie et leur œil n'est pas dupe. Sous le sommeil de la matière, ils sentent les métamorphoses latentes. Et l'analogie est l'indice de la métamorphose.

Ainsi Mallarmé vivait-il, hors de la vie commune, une existence de merveilles dans quelque château de la Belle au bois dormant, où tous les sphinx, les griffons, les sylphes, les chimères de toutes les fables continuaient à vivre d'une vie secrète, mais intense sous le bronze, les pierres précieuses, les broderies, dans lesquels l'art de quelque enchanteur, — l'ouvrier ciseleur ou la brodeuse, — avait capté leurs formes.

Et le château endormi dans le bois magique, il le trouvait dans son modeste petit appartement de la rue de Rome dont les moindres meubles s'animaient sous son beau regard. Certes, une pareille conception voisine avec la folie d'un Gérard de Nerval, mais elle avait pour contrepoids chez Mallarmé une haute raison critique. Le Mallarmé chimérique n'était qu'un objet d'expériences pour un autre Mallarmé sagace, exact, pénétrant, qui l'observait.

Mallarmé a composé quelques délicieux poèmes en prose qui me paraissent l'emporter sur ceux de Baudelaire dont les meilleurs ne sont que des descriptions de cauchemars. Le genre est difficile et demande un goût très pur. Baudelaire n'en a réussi que quelques-uns, la plupart des autres tournent à l'entrefilet de journal.

Ceux de Mallarmé ne sont pas tous exempts d'un peu de mièvrerie.

En voici un exquis petit chef-d'œuvre intitulé *la Pipe.*

Je le cite pour sa grâce émue et aussi parce qu'il nous montre à l'œuvre le procédé de l'analogie :

Hier, j'ai trouvé ma pipe en rêvant une longue soirée de travail, de beau travail d'hiver, jetées les cigarettes avec toutes les joies enfantines de l'été dans le passé qu'illuminent les feuilles bleues de soleil, les mousselines, et reprise ma grave pipe par un homme sérieux qui veut fumer longtemps sans se déranger, afin de mieux travailler. Mais je ne m'attendais pas à la surprise que me préparait cette délaissée ; à peine eus-je tiré une première bouffée, j'oubliai mes grands livres à faire ; émerveillé, attendri, je respirai l'hiver dernier qui revenait. Je n'avais pas touché à la fidèle amie depuis ma rentrée en France, et tout Londres, Londres tel que je le vécus en entier à moi seul, il y a un an est apparu ; d'abord les chers brouillards qui emmitouflent nos cervelles et ont, là-bas, une odeur à eux, quand ils pénètrent sous la croisée. Mon tabac sentait une chambre sombre aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon, sur lesquels se roulait le maigre chat noir ; les grands feux et la bonne aux bras rouges versant les charbons, et le bruit de ces charbons tombant du seau de tôle dans la corbeille de fer, le matin — alors que le facteur frappait le double coup solennel qui me faisait vivre ! J'ai revu par la fenêtre ces arbres malades du square désert — j'ai vu le large si souvent traversé, cet hiver-là, grelottant sur le pont du steamer mouillé de bruine et noirci de fumée ; avec ma pauvre bien-aimée errante, en habits de voyageuse, une longue robe grise, couleur de la poussière des routes, un manteau qui collait humide à ses épaules froides, un de ces chapeaux de paille sans plume et presque sans rubans, que les riches dames jettent en arrivant, tant ils sont déchiquetés par l'air de la mer et que les pauvres bien-aimées regarnissent pour bien des saisons encore. Autour de son cou s'enroulait le terrible mouchoir qu'on agite en se disant adieu pour toujours.

III

DU BAUDELAIRISME AU MALLARMISME

Quoi qu'il en soit, après ces essais, Mallarmé s'enfonça vite dans un art plus personnel et plus compliqué.

Déjà, chez Baudelaire, on avait pu entrevoir la possibilité d'une poésie d'intellectualité pure et s'organisant d'après d'autres lois que les lois ordinaires.

Le sonnet du *Guignon*, dans *les Fleurs du mal*, en était un exemple.

Poussant à l'extrême le procédé, Mallarmé s'était peu à peu enfoncé en une obscurité volontaire, des ténèbres de laquelle se détachaient certains vers profonds et doux comme des apparitions, tels celui-ci :

Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.

Mais l'obscurité de Mallarmé tenait surtout à son extraordinaire concision, qui lui fit adopter une syntaxe dont seule la syntaxe latine nous donne un peu la clef. N'écrivant que pour quelques lettrés, on eût dit qu'il avait peur de leur servir des vers ou de la prose, où il y eût un mot inutile et qui ne fussent pas composés spécialement pour eux. Il lui semblait que c'eût été leur faire outrage que d'expliquer ce qu'ils étaient capables de deviner tout seuls.

A titre d'exemple, voici l'un des beaux sonnets de sa seconde manière :

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête !
O rire, si là-bas une pourpre s'apprête
A ne tendre royal que mon absent tombeau.

Quoi de tout cet éclat pas même le lambeau
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête.
Excepté qu'un trésor présomptueux de tête
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,

La tienne, si toujours le délice ! la tienne
Oui seule qui du ciel évanoui retienne
Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant,
Dont pour te figurer, il tomberait des roses.

Ce sonnet n'a pas de titre. En l'étudiant attentivement, on voit que le sujet en est Antoine et Cléopâtre. Cela a paru si clair au poète qu'il a jugé superflu de l'énoncer.

Antoine a fui la bataille, qui n'était pour lui qu'un beau suicide. Il la revoit en esprit et la peint en quelques touches, à la manière des peintres impressionnistes et symbolistes : « Tison de gloire, sang par écume, or, tempête. » Il ne peut s'empêcher de rire, en pensant que peut-être on s'apprête, le croyant mort, à tendre de pourpre royale son tombeau absent.

A présent il est minuit, rien de tout cet éclat ne subsiste dans l'ombre où sont cachés les deux amants ; une seule chose brille dans cette ombre, comme un trésor lumineux, c'est une tête de femme qui verse son nonchaloir et appelle les caresses.

Quelle tête?... La tienne, dit-il à Cléopâtre, la tienne qui m'est toujours un tel délice, la tienne qui, seule du ciel évanoui retienne

Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant
Avec clarté...

Mallarmé qui compare plus loin cette tête à un casque guerrier d'impératrice enfant, dont il tomberait des

roses peut donc employer l'expression : « En t'en coiffant avec clarté », ajoutant ainsi qu'elle répand de la clarté dans les ténèbres.

Cette tête de Cléopâtre, apparue dans l'ombre, voluptueusement et nonchalamment à Antoine qui la contemple posée sur des coussins, comme un casque guerrier d'impératrice enfant, dont il tomberait des roses, quel délicieux et inoubliable tableau elle forme, et comme tout un drame grandiose s'y vient résumer en deux tercets !

Mais c'est un plaisir qu'il faut gagner par un travail assez ardu. Une difficulté de ce style vient de l'abus de latinismes, tels que l'ablatif absolu :

Victorieusement fui le suicide beau,

qu'il faut traduire : le beau suicide (qu'était la bataille) (ayant été) fui (par moi) victorieusement, etc.

Je pense que ces explications suffiront. Elles étaient nécessaires au moins pour les non initiés.

Mallarmé se sentait d'autant plus libre d'écrire ainsi qu'il n'était pas retenu par le succès et par l'espoir du gain. Il n'avait pas à se soucier d'un public, puisqu'il n'en avait pas ou n'en croyait pas avoir. Mauvaise condition, tout de même, puisqu'écrire ne peut avoir de raison d'être que de transmettre aux hommes sa pensée, c'est-à-dire la leur rendre visible et impressionnante ! Écrire, c'est se réaliser dans des œuvres qui tiennent votre place et continuent votre action, en votre absence et après votre mort, cette définitive absence. L'écrit qui ne va à personne, qui ne touche personne, est inexistant. Il commence à exister le jour où il s'illumine pour un autre esprit. Écrire, c'est établir la communication entre l'intérieur et l'extérieur. Mais n'être compris de personne c'est ne pas sortir de soi, ce n'est pas écrire, c'est rêver qu'on écrit. Il nous est arrivé à tous, dans notre sommeil

de rêver que nous écrivions des choses merveilleuses et de ne plus retrouver, au réveil, qu'un assemblage de mots incohérents.

Quand on écrit pour soi seulement, on court le risque d'assembler des mots qui n'aient de sens pour personne autre que soi, qui n'aient même pas de sens pour soi, si l'on a oublié ce que l'on a voulu dire. Il faut donc à l'écrivain le contrôle de quelque lecteur.

Mallarmé était bien lu quelquefois de ses confrères, mais ceux-ci, qui le considéraient comme un aimable original et un inoffensif excentrique, à qui ils reconnaissaient certes du talent et de l'esprit, se seraient fait scrupule de le contrarier dans ce qu'ils considéraient comme une manie d'homme charmant et qui ne pouvait tirer à conséquence.

Il écrivit donc sans contrôle, j'ajouterai même et probablement sans espoir.

Il rêvait d'une *Hérodiade* dont il n'écrivit qu'un commencement de prologue et s'arrêta là, faute probablement de pouvoir continuer sur le ton qu'il avait souhaité.

En revanche, il parvint à écrire toute son églogue de *l'Après-midi d'un faune*, une centaine de vers. C'est une vision de *Théocrite* traduite par un autre Lycophron en vers imités des anciens oracles. Dans ce curieux poème, qui n'est guère accessible qu'aux initiés, il s'agit d'un faune qui poursuit à travers un jardin de roses et de vignes, des nymphes ou plutôt des formes de nymphes peut-être imaginaires. Çà et là, à la lueur furtive d'un joli vers, nous croyons entrevoir avec le faune leurs images charmantes, vite évanouies et disparues derrière les entrelacs épineux et fleuris d'autres vers volontairement embroussaillés.

Cette poésie, évidemment, restera comme un curieux témoignage d'une époque de décadence raffinée et comme un problème littéraire à déchiffrer. De tels textes appelle-

ront des scoliastes, qui ne manqueront pas de surgir.

Le mot *texte* évoquait, du reste, pour Mallarmé quelque chose de savant et de difficile. A quoi bon se donner la peine d'écrire, si ce n'est pour fixer du mystère? Et les lettres noires qui, sur le papier blanc, s'unissent les unes aux autres en bizarres petites mailles serrées, n'invitent-elles pas à les considérer comme un réseau magique où emprisonner de l'insaisissable?

Mallarmé, devant la page blanche sur quoi il faut écrire, retrouvait toute son angoisse d'écolier. Il en avait une sorte de vertige. Ses pensées, à cette vue, se crispaient et se cabraient, les mots se refusaient à faire le saut dans cet abîme. Et lui-même, intimidé par le risque qu'il courait et la responsabilité qu'il prenait, n'osait plus les ranger comme ils étaient dans sa pensée claire et brillante. Alors, recommençait pour lui un autre travail, celui d'écrire. Chacun de ces mots, une fois écrit, devenait un centre d'attraction pour les autres et changeait leur courbe. Ah ! ce n'était pas une petite affaire !...

Beaucoup d'écrivains lui ressemblent un peu sur ce point, victimes qu'ils sont d'une espèce de paralysie partielle, comme il s'en produit, toutes les fois qu'il faut extérioriser sa pensée dans des conditions spéciales, telle, celle dont on est saisi lorsqu'il faut, pour la première fois, parler du haut d'une tribune au public.

Quand Mallarmé avait supprimé tous les mots qu'il ne jugeait pas indispensables, quand, après de longues et minutieuses recherches, il avait trouvé leur place aux autres, quand dans le corps d'une phrase il avait fait entrer la phrase suivante, par un travail de superposition assez semblable à celui des palimpsestes, il pouvait se dire avec satisfaction que cette fois c'était véritablement un texte. Il entendait qu'on se donnât au moins autant de peine pour le lire qu'il s'en était donné pour l'écrire.

Et comme il voyait dans cet art d'écrire la manifestation suprême de l'intelligence, il y rapportait tout. C'est ainsi qu'à propos d'un ecclésiastique surpris par lui se roulant innocemment dans l'herbe, au Bois de Boulogne, un jour de printemps, il en fait cette spirituelle application :

L'influence du souffle vernal doucement dilatant les immuables textes inscrits en sa chair, lui aussi, enhardi de ce trouble agréable à sa stérile pensée, était venu reconnaître par un contact avec la nature, immédiat, net, violent, positif, dénué de toute curiosité intellectuelle, le bien-être général, et candidement, loin des obédiences, de la contrainte de son occupation, des canons, des interdits, des censures, il se roulait, dans la béatitude de sa simplicité naïve, plus heureux qu'un âne.

Il est clair que Mallarmé n'avait pas d'ambitions, ni de vanités. Il lui suffisait d'imposer à ses confrères du Parnasse le respect de sa valeur qu'il sentait réelle et profonde et si ceux-ci étaient tentés de sourire de son extrême infécondité, il savait se relever à leurs yeux par le charme de sa politesse et la grâce inquiétante de ses propos. Il continua à s'occuper de poésie, un peu en amateur, pour sa joie et son instruction personnelles, en homme qu'intéressaient seules les recherches les plus subtiles, en curieux et en savant, qui s'efforce de pénétrer les lois les plus secrètes du langage et de la versification ainsi que celles du plaisir esthétique. Et cela l'amena à de profondes réflexions sur l'esprit de l'homme, sur la façon dont cet esprit entre en contact avec l'essence intime des choses, sur la nature de la poésie qui est rêve et fiction, puis mythe et symbole, à travers quoi l'invisible communique avec le visible.

Ainsi, par une loi d'équilibre, la poésie dont son âme était secrètement soulevée, ne trouvant pas une issue suffisante dans l'étroit canal où l'erreur de son siècle

la poussait et l'enfermait, la poésie, dis-je, contrariée en lui dans son cours, refluait à son cerveau, se répandait abondamment dans ses propos et rayonnait sur ses constructions de philosophie esthétique.

Mais au fond, en dépit des dons les plus rares, il n'avait pas réussi ; il avait fait de beaux vers d'une couleur assez nouvelle, et écrit trois ou quatre poèmes en prose vraiment délicieux, mais le tout eût tenu aisément en vingt pages, et c'était là toute sa récolte de vingt années.

On n'acquiert pas la renommée avec cela et voilà qu'il était à bout de souffle. A quoi bon écrire encore d'autres proses et d'autres vers qui ne pouvaient être meilleurs? Il lui fallait chercher autre chose, qui n'eût pas encore été fait. Mais quoi?

Et s'il ne trouvait rien, comment donner au moins le change sur sa stérilité?

C'est probablement ce découragement poignant, qu'il avait voulu exprimer dans sa belle poésie : *l'Azur:*

De l'éternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant, qui maudit son génie
A travers un désert stérile de douleurs

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant
Mon âme vide. Où fuir? Et quelle nuit hagarde
Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?

Brouillards, montez ! versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brumes dans les cieux
Que noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux !

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse
En t'en venant la vase et les pâles roseaux,
Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse
Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.

Le ciel est mort. Vers toi, j'accours, donne, ô Matière,
L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché
A ce martyr qui vient partager la litière
Où le bétail heureux des hommes est couché.

Car j'y veux, puisqu'enfin ma cervelle vidée
Comme le pot de fard, gisant au pied du mur,
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur !...

Où fuir? Voilà la question qu'on sent qu'il se posait. Il y revenait dans *Brise marine :*

La chair est triste, hélas ! et *j'ai lu tous les livres,*
Fuir, là-bas fuir !

J'ai lu tous les livres signifiait : Tout a été écrit. A quoi bon?

J'ai pris longtemps ces admirables vers pour de la superbe rhétorique. Mais il suffit de réfléchir à la situation morale du poète qui, se sachant très grand, se voyait, sans en percevoir la raison, frappé d'impuissance, pour comprendre à quel point ils étaient douloureusement sincères.

Où fuir? Comment cacher à ses confrères et au public une telle misère? Il ne vit d'asile que dans ce style obscur vers lequel il tendait déjà instinctivement.

Ne pouvant suivre les poètes du Parnasse, qu'il n'admirait que modérément, du reste, il imagina ce moyen de leur fausser compagnie. Et sans doute fut-il partiellement sincère.

Il avait raison. Dans la voie où la poésie se trouvait engagée, il n'y avait plus rien à faire. L'heure était venue de la grande crise poétique, à laquelle nous avons assisté depuis trente ans et qui n'est pas terminée.

IV

MALLARMÉ ET LES SYMBOLISTES

Jusque vers 1886, les milieux littéraires n'attachaient donc qu'une importance assez médiocre à Mallarmé et à Verlaine, considérés chacun dans leur genre comme deux enfants perdus du Parnasse : l'un, alcoolique et effarant bohème, l'autre, amateur exquis, chercheur de quintessence et dont l'art trop compliqué et trop sibyllin dénonçait une secrète impuissance : deux *poetae minores* en marge de la littérature et dont les excentricités faisaient sourire indulgemment, tout leur étant permis, puisqu'en somme ils avaient renoncé à toute prise sur le public ; deux originaux, deux outranciers, comme chaque époque en compte, bref, les exceptions qui confirment la règle.

Victor Hugo venait de mourir et on ne s'était pas encore aperçu que son siècle était mort avec lui. La réaction commença tout de suite.

Des réunions tumultueuses de jeunes gens se tinrent au Quartier Latin, qui décidèrent que cela ne pouvait plus durer ainsi, qu'on était saturé de la fausse perfection parnassienne, qui permettait au premier sot venu d'écrire de beaux vers et ne laissait aucun avantage à l'homme de talent, au contraire, car l'homme de talent, par son originalité même, se trouvait en quelque sorte handicapé, pour me servir de l'expression à la mode, et répugnait à se servir d'une méthode par laquelle les vers se faisaient beaux tout seuls, mais, restant impersonnels, présentaient l'idée sous un jour toujours pareil. Avec la recette parnassienne on faisait aisément de beaux vers sur n'importe quoi, mais autrement qu'on ne l'aurait

voulu. C'était peut-être mieux, mais ce n'était pas ça. Il y avait de quoi enrager. En réalité, le beau vers faisait faillite et conduisait à une impasse. C'est donc qu'il n'était pas la poésie, comme on l'avait cru, c'est donc que la poésie était autre chose, à quoi le beau vers continu faisait obstacle.

Voilà ce que sentaient confusément les jeunes poètes de 1886. Ils prirent en horreur leurs aînés, qui avaient imprudemment fermé la porte derrière eux et se croyaient assurés d'avoir enfin dit le dernier mot en poésie. On aurait beau faire après eux, pensaient les Parnassiens, on ne pourrait faire mieux qu'eux et par conséquent on en serait réduit à les continuer et à les imiter. Prétention inacceptable et dont l'énormité eût dû leur ouvrir les yeux !

Toutes les fois qu'on en vient à une formule d'art telle qu'un imbécile a des chances de l'emporter sur un homme intelligent, il n'y a plus de doute, on est arrivé à une impasse dont il faut sortir au plus tôt, dût-on tout casser.

Les génies bienfaisants sont ceux qui ouvrent la voie à ceux qui les suivent, les génies malfaisants sont ceux qui la ferment.

Ce fut, paraît-il, un passage d'un roman de Huysmans qui révéla aux jeunes poètes la personnalité littéraire de Mallarmé.

Ceux-ci eurent la curiosité de connaître ce poète lointain dont les vers avaient l'attrait d'énigmes.

Ils trouvèrent un homme, dont la causerie enchanteresse leur ouvrit un monde inconnu de pensées et de rêves et près de qui les conversations les plus brillantes des hommes célèbres paraissaient fades et médiocres. Quiconque venait l'entendre, s'en allait en se disant : « Jamais personne n'a encore parlé comme cet homme. »

C'était si beau, ce qu'il disait, qu'on retenait sa respiration pour l'écouter et qu'on ne savait plus rien qu'admi-

rer. Sa parole l'enveloppait d'une atmosphère à peine réelle, formait une symphonie autour de sa personne petite, mais si fine, illuminait son doux regard et ses yeux.

Ce n'était pas de l'admiration qu'inspirait Mallarmé aux jeunes poètes d'alors, c'était la ferveur la plus tendre, c'était le don de soi, c'était presque de l'amour. En sa présence, comme nous avions vite oublié toutes nos misères, comme la vie se transfigurait, mais quelle nostalgie aussi, s'il nous eût fallu nous éloigner et nous replonger dans l'univers médiocre !

Dans ces conditions, il est aisé de comprendre que Mallarmé soit apparu à plusieurs de ma génération comme un très grand poète. Il était le plus grand de tous, puisque son esprit était visiblement le plus beau. De quelque façon qu'il écrivît, cette façon était la bonne, puisqu'il était supérieur à tous par la qualité de sa pensée. Ainsi pensaient ses disciples. Et jusqu'à un certain point, ils avaient raison. Tout homme historiquement est égal à la foi qu'il a déterminée, au rayonnement qu'il a dégagé.

On commence toujours à juger l'œuvre d'après l'homme qui l'a faite. Et c'est le plus intelligent qui finit par l'emporter. Il est impossible, en effet, qu'un sot soit un grand poète ; ce serait trop contre nature. Il n'y a que les naïfs et les illettrés pour croire au génie poétique chez les pauvres d'esprit. Cette opinion ne résiste pas à l'épreuve.

La gloire que Mallarmé n'espérait plus, entra chez lui comme un flot de lumière. Toute une jeunesse brillante se mit à l'acclamer prince de la poésie. C'était une révolution inouïe, qui secouait sur leurs piédestaux les idoles triomphantes de la veille.

Quelle revanche inattendue ! Pour la première fois Mallarmé, se sentant admiré à un degré qu'il n'eût pas osé espérer, reprit confiance en lui-même. Ce fut un tardif et éclatant épanouissement de son esprit. La poésie n'en profita guère. Au contraire, il fut poussé plus avant

encore dans la voie où il était entré et dont il n'aurait pu sortir, du reste, sans brûler tout ce qu'il avait adoré. Ce n'est pas à cinquante ans qu'on recommence sa vie ; on ne peut plus que développer ce qu'elle contenait.

Mais ses grands dons poétiques avaient trouvé une autre issue. Il les appliqua à la critique — « le genre, par excellence, dont la prose relève » — a-t-il dit lui-même. En effet, tout ce qui n'est pas la fiction pure ou le vers, c'est-à-dire la poésie, tout ce qui comporte analyse, classement, synthèse, qu'on lui donne les noms particuliers de philosophie, de sciences, d'histoire, ressortit, plus ou moins, à la critique. J'ajouterai que ce qui distingua les poètes grecs et ce qui distingue les meilleurs poètes français, c'est la présence en eux de cet esprit délié et averti, de cette raison toujours en éveil et qui contrôle l'imagination. Nos grands poètes eurent presque tous l'esprit critique très développé. Ils l'appliquèrent à la construction de leurs œuvres. Mallarmé, lui, n'ayant pratiqué qu'une poésie élémentaire, puisqu'elle n'avait pas dépassé le vers, l'esprit critique inemployé chez lui tourna à l'esprit spéculatif. Les questions de philosophie de l'art et de la poésie le passionnèrent. Il les étudia en poète et en penseur et trouva pour les éclairer de splendides images. Longtemps il y avait réfléchi pour son plaisir solitaire, mais lorsqu'il se vit entouré de disciples avides de l'entendre (1), il céda à l'invitation du destin et chaque mardi, de neuf heures à minuit, pendant plusieurs années, il donna ses extraordinaires entretiens, qui furent au fond un incomparable cours de philosophie esthétique ou plus exactement de philosophie de la

(1) Citons parmi les habitués des mardis : Henri de Régnier, Laurent Tailhade, Vielé-Griffin, F. Hérold, Fontainas, Pierre Louys, O. Mirbeau ; le peintre Whistler, Jean de Mitty, Ad. Retté ; on y rencontrait aussi le poète George Moore, le peintre Gauguin, A. Mithouard, R. Narsy, etc.

poésie. On ne saurait assez regretter qu'il ne se soit pas trouvé quelque sténographe pour les recueillir ou au moins quelqu'un de nous pour prendre des notes, car la perte est irréparable. Certes, il en a rédigé ultérieurement une partie et les a publiés sous le titre de *Divagations*, mais ils y figurent à l'état abrégé et sous le jour un peu trop singulier qu'y jettent ses façons d'écrire. Tels quels, ils nous peuvent aider à fixer quelques traits de son enseignement et de sa doctrine.

Je vais essayer d'en indiquer les principaux, en m'aidant de son texte, dont je m'efforcerai de garder les contours essentiels, toutes les fois que je le croirai possible, sans trop nuire à la clarté de la phrase.



Mallarmé n'était certainement pas un croyant, au sens strict et chrétien du mot ; sa modeste tombe à Valvins, avec l'urne emblématique, d'où s'échappent des feuilles de chêne en fer forgé, si émouvante dans la lumière, en témoigne suffisamment. Il en était de même de la plupart des intellectuels de sa génération, qui, presque tous, avaient bu à la source délicieuse de la pensée de Renan comme à l'eau du Léthé.

Tous ceux qui y avaient trempé leurs lèvres et mangé des fruits du lotus en oubliaient le ciel pour toujours, ayant contracté la faculté de peupler le vide de leur âme avec des mots beaux comme des songes et dont rien ne pouvait les détromper.

Bien que je n'aie jamais entendu Mallarmé nous parler de Renan, l'influence de celui-ci sur la pensée du poète n'est pas douteuse. A l'article Dieu il m'apparaît qu'il n'y avait rien de précis dans l'esprit du poète, rien qu'un grand espace vide et indéterminé, le royaume incertain de la Mort, dont il ne s'occupait pas.

Comment combinait-il cela avec le sens le plus spiritualiste de la vie? Je l'ignore.

La conception que ses contemporains se faisaient de la vie lui semblait le plus grossier contre-sens. La vie, à ses yeux, était toute chuchotante et mystérieuse. Et il menait celle d'un dieu.

Il est impossible, disait-il, — et c'était là sa pensée fondamentale, — que vis-à-vis de l'absolu, nous soyons les messieurs qu'ordinairement nous paraissons.

L'homme est divin, pris à sa source et il est enveloppé de choses divines ; mais par une certaine bassesse de pensée et parce qu'il y a de la matière en lui, il s'est forgé une demeure matérielle et s'y est fait une existence bornée, aux éléments de laquelle il a tout rapporté.

La vie divine est uniquement poésie. Ce n'est que dans la poésie que l'homme se remet à parler, pour me servir de l'expressión de Baudelaire, « sa douce langue natale ». La poésie est fiction, c'est-à-dire création. Il ne s'agit pas pour l'homme de comprendre l'incompréhensible, mais d'accomplir, en créant, sa fonction de dieu.

La poésie étant aux yeux de Mallarmé l'acte religieux par excellence, celui où l'homme se rétablit dans sa noble nature originelle exige une sorte d'état de grâce surnaturel. Il note pourtant qu'elle n'est pas extérieure à la vie : « Elle tient au sol... à la poudre que tout demeure. Elle est la divine transposition qui va du fait à l'idéal. »

Contrairement à l'opinion décadente, il estimait que la grande poésie était faite pour la foule et comportait la participation d'une assemblée avec un cérémonial, dont le but était de libérer l'individu de ses basses et vulgaires préoccupations et de le ramener à la notion idéale de son type.

Le concert, les danses esthétiques, le spectacle, l'office

religieux lui semblaient comporter les principaux éléments qu'exige la poésie.

Il reconnaissait dans la musique, et c'est ce qui le ramenait chaque dimanche au concert, l'élément intérieur de la poésie mais à l'état spontané et presque irritant par son insaisissabilité.

Convaincu que tout dans l'univers était susceptible d'être énoncé et fait pour aboutir à un livre, il ne voyait à travers la sublimité obscure de certains morceaux que l'ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité.

Nous en sommes précisément à rechercher un art d'achever la transposition de la symphonie dans le livre et de reprendre ainsi notre bien — ajoutait-il — car ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, mais de la parole intellectuelle à son apogée que doit résulter (en tant que l'ensemble des rapports existant en tout) la musique.

En disant que la musique est l'ensemble des rapports existant en tout, Mallarmé voulait surtout parler du rythme qui est la loi harmonieuse du mouvement, qu'il s'agisse de sons, de lignes, de couleurs ou même de pensées. C'est parce qu'une statue est exécutée dans un rythme juste, que jusque dans l'immobilité du marbre elle exprime le mouvement, par exemple, la *Victoire de Samothrace* ou les bas-reliefs de Rude.

La musique est l'âme de la danse, en sorte qu'on a l'impression que, « si l'orchestre cessait un instant de déverser ses flots d'harmonie, la danseuse aussitôt s'arrêterait et demeurerait statue ».

La danseuse, aidée de la musique, crée à mesure son changeant décor, elle est dans le spectacle une image intérieure qui se multiplie autour d'elle dans les autres images du ballet.

Elle n'est plus une femme, mais un emblème, une métaphore.

Le scénario ne fut qu'un prétexte oublié. C'est un autre drame qu'inconsciemment joue la danseuse, un drame tout primitif, tout édénien, de rêve, de pensée et d'amour, une succession de métamorphoses de l'enfant oiseau, ou de l'oiseau enfant, puisque la danse est un vol.

Avec des attitudes pures et changeantes tout ce qui à sa vue se passe dans l'esprit du spectateur, « elle l'écrit comme un signe qu'elle est ».

La scène est la majestueuse ouverture sur le mystère, dont on est au monde pour admirer la grandeur, écrivait-il.

Mallarmé demandait donc au théâtre une portée philosophique et religieuse et n'avait qu'un mépris sans bornes pour toutes les représentations dramatiques qui n'avaient pas ce haut caractère.

Après un coup d'œil, regagne le chemin qui t'amena dans la cité médiocre, fais-toi reverser par le train dans quelque coin (où tu pourras retrouver ton rêve) ou bien reste (où tu es), aussi bien nulle part ne seras-tu plus loin qu'ici.

Conscients d'être là pour regarder, on dirait que les plus impatients ont envahi les planches, où ils se comportent, comme ils feraient partout. Saluant, causant entre eux des riens dont est faite leur existence et sous la lumière trop crue des becs de gaz, voilà que se produisent dans les attitudes ordinaires de l'adultère ou du vol, les imprudents acteurs de ce banal sacrilège.

Au contraire :

L'intention de la tragédie française ne fut pas de ranimer l'antiquité, mais de produire en un milieu nul ou à peu près les grandes poses humaines et comme notre plastique morale.

Hamlet lui paraît la pièce par excellence :

Hamlet extériorise sur les planches le personnage d'une tragédie intime et occulte : « L'adolescent évanoui de nous

aux commencements de la vie et qui hantera les esprits hauts et pensifs par le deuil qu'il se plaît à porter, je le reconnais qui se débat sous le mal d'apparaître. »

Mais avance le Seigneur latent qui ne peut devenir, juvénile ombre de tous, et ainsi tenant du mythe...

Qui erre autour d'un type exceptionnel comme Hamlet, n'est que lui, Hamlet. Polonius n'est qu'une figure comme découpée dans l'usure d'une tapisserie pareille à celle où il lui faut rentrer pour mourir. Son cadavre léger de bouffon falot, n'implique, laissé à mi-cours de la pièce, pas d'autre importance que n'en donne l'exclamation brève et hagarde : « Un rat ! »

Je ne connais rien, en critique, de plus fort ni de plus définitif que ces courtes réflexions, qu'il est si difficile de rendre accessibles au public, parce que tout commentaire y ferait l'effet d'un corps étranger, la pensée et la forme n'y faisant qu'un.

C'est sur l'office catholique, prototype, à ses yeux, du poème total, qu'il a écrit les choses les plus saisissantes. Je continue à citer, non pas toujours le texte même, — car les lecteurs non initiés seraient peut-être rebutés par l'obscurité apparente de la forme — mais un texte aussi approché que possible du véritable.

Dans cette église se donne un mystère. Jusqu'à quel point y est-on spectateur ou acteur? J'ai le sentiment dans ce sanctuaire d'un agencement dramatique exact, comme jamais ne le montra aucune séance théâtrale. La nef avec un peuple d'assistants ou plutôt d'élus : quiconque y peut de la source la plus humble du gosier, jeter aux voûtes le répons en latin incompris mais exultant, participe de la sublimité se reployant vers le chœur, car tel est le miracle de chanter qu'on se projette à la hauteur où va le cri. Le prêtre, là, n'a pas qualité d'acteur, il officie, désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre, au lieu de l'obstruer du même intermédiaire que le comédien qui arrête la pensée à son encombrant personnage. Enfin l'orgue, relégué

aux portes, exprime le dehors, un balbutiement de ténèbres énorme, l'approfondissant ainsi de l'univers entier et causant aux hôtes une plénitude de fierté et de sécurité.

Telle est la mise en scène de la religion d'état, que nul cadre ne dépasse encore. Invitation directe à l'essence du type (ici le Christ), puis invisibilité de celui-ci, enfin élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini.

Il était impossible, conclut-il, que dans une religion, encore qu'à l'abandon depuis, la race n'ait pas mis son secret intime d'elle-même ignoré.

Ainsi musique, danses esthétiques, spectacle, lui paraissent chacun contenir les éléments épars du poème racique, vers lequel doit tendre la poésie nationale ou occidentale moderne et qui serait, pour traduire le secret idéal des peuples, ce que fut jadis l'office chrétien.

***

J'arrête ici les citations. Aussi bien suffisent-elles. On n'en saurait méconnaître l'originalité et la profondeur. Ces considérations abondaient, radieuses, dans les inoubliables causeries du maître. Nul poète ne mérita donc autant que lui ce titre de maître, si facilement prodigué, lui qui non seulement nous ouvrit la porte des songes, mais illumina pour nous les avenues du mystère. Nous l'écoutions parler, pendant des heures, comme nous aurions écouté le plus grand des artistes jouer du piano ou du violoncelle.

Et peu d'hommes auront été aussi tendrement aimés que lui et plus désolément pleurés !

Lorsque m'arriva par les journaux la nouvelle de sa mort, j'étais chez des amis en Italie. J'eus la sensation déchirante que tout le charme de ma jeunesse était envolé et que plus jamais je ne retrouverais, sur mon chemin, un homme pareil à celui par qui mes premières

années de vie littéraire avaient été un pur enchantement.

Quelques jours avant sa mort, à Valvins, se promenant avec Paul Valéry, il lui montra des feuilles jaunies aux arbres de la forêt de Fontainebleau : « *Le premier coup des cymbales de l'automne* », lui dit-il avec une douce mélancolie. C'était le premier coup des cymbales qui annonçaient son départ pour l'Eternité.

Ils étaient une vingtaine d'amis, qui, le long du fleuve d'or où sa petite barque immobile attendait en vain ce beau rameur de rêve, accompagnèrent son corps au petit cimetière de Valvins. Au bord de la tombe, Roujon voulut lui dire, au nom de tous, quelques mots d'adieu ; les sanglots lui coupèrent la voix et tous ne surent plus que pleurer.

PAUL VERLAINE

La place d'un homme dans l'histoire se détermine moins encore par sa valeur propre que par la signification que cet homme a prise à un moment donné et par l'influence qu'il a eue. Si cette influence a abouti à provoquer un événement considérable, si elle a marqué un changement d'orientation profond et décisif, il n'y a plus à épiloguer, on se trouve en présence d'une personnalité élue et désignée par le Destin. J'emploie ici le mot Destin préférablement à celui de Providence, qui tendrait à faire croire à une intervention divine, spéciale et directe, alors qu'il ne s'agit sans doute, en l'occurrence, que d'une résultante naturelle, quoique impressionnante, de l'enchaînement des choses et du jeu des lois éternelles.

Or, il n'est pas douteux que la révélation de la poésie de Verlaine produisit, dans le domaine esthétique, un phénomène analogue à ce qu'en chimie on appelle un précipité. Certes, d'autres poètes cherchaient dans la même voie que lui ; il y avait, avant Verlaine, des éléments épars de poésie verlainienne, mais à dose insuffisante, et le précipité ne se produisait pas. Brusquement, le mélange se fit, la lumière éclata. Une poésie nouvelle ou qu'on croyait nouvelle tinta comme le grelot magique de Tristan ; la pendule du temps s'arrêta, le Bois Sacré

où habitent les Muses parut pris d'enchantement et tous les poètes connus ou en voie de notoriété furent, sans rien comprendre à ce qui se passait, brusquement dépossédés, discrédités et moralement ruinés. Beaucoup ne purent s'en relever. Ce fut une révolution, un krach soudain des valeurs littéraires les plus cotées, comparable au krach financier contemporain de l'Union générale. En tout cas, les destinées littéraires commencées, qui ne furent pas entièrement brisées, virent leur développement irrévocablement compromis et leur place prise par de nouveaux venus. Une génération fut aux trois quarts évincée et sacrifiée.

On dirait que la nature a de soudains caprices, des heures d'énervement, où elle jette au feu tous ses brouillons, toutes ses esquisses, se ravise et recommence sur de nouveaux plans.

Ce changement coïncida à peu près avec la mort de Victor Hugo, comme si le vieux grand poète avait emporté avec lui tout son siècle, y compris la dernière génération formée et éclose à son ombre.

A époque nouvelle, nouvelle poétique. Relisons celle, bien connue, que formula Verlaine, à la prière de ses premiers disciples :

ART POÉTIQUE

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise ;
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine.

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie ;
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Oh ! qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne faux et creux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin,
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Ainsi, 1° à la poésie imagée Verlaine substituait la poésie infiniment plus subtile de la musique ; 2° aux vers pleins et carrés affectionnés par les parnassiens, les

vers de mètre impair aux deux parties inégales, qui tiennent dans une sorte d'équilibre instable et pour ainsi dire en l'air. De même, il voulait que l'expression gardât quelque chose d'indécis et d'un peu gauche, se bornât à indiquer la nuance sans fixer la couleur. La verve drue, satirique et comique, il la comparait à l'ail de cuisine. Il dénonçait les abus de la rime, s'attaquait à l'éloquence et au vers oratoire, enfin à tout ce qu'il appelait la littérature, c'est-à-dire la rhétorique passée à l'état de seconde nature.

Ce que préconisait Verlaine, c'était, en effet, le retour à ce qui est l'essence même de la poésie lyrique, à la chanson, mais à la chanson primitive, encore peu sûre de sa langue, et qui semble, paroles et musique, jaillie directement de l'âme du poète, quand une émotion la fait vibrer. De ces chansons-là, il en avait réussi quelques-unes par un miracle de goût et grâce à une maîtrise spéciale, acquise en toute une vie de recherches secrètes et d'efforts pour traduire les mélodies qui se formaient en lui.

Verlaine avait été un des fondateurs du Parnasse. Il n'avait alors que l'ambition de faire de beaux vers néo-classiques. Il détestait le genre pleurnicheur. Il voulait que l'on composât des vers émus très froidement. Ce fut lui qui proclama, le premier, que le poète, en tant que poète, devait être impassible et marmoréen.

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo?

avait-il écrit. Il avait donc été un des principaux législateurs du Parnasse, l'homme aux formules les plus farouches de ce groupe.

Mais il s'était trompé sur son tempérament. Il y avait dans sa personne je ne sais quoi de gauche, de naïf et d'un peu sauvage qui cadrait mal avec l'aisance spiri_

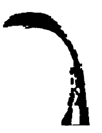
tuellement aristocratique de ses camarades et leur précoce maîtrise artistique. Il se trouva vite dépaysé parmi eux. Et cela se voyait aussi dans ses écrits où, après des vers exquis, s'en glissaient d'un peu déhanchés, s'insinuaient des mots prosaïques, des mots prolétaires, qui avaient l'air un peu endimanché et qui juraient en si belle compagnie. Il y en avait de tellement inattendus qu'ils en devenaient drôles, comme celui que j'ai cité plus haut :

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo?

Aussi ses camarades, tout en le considérant comme un vrai poète, s'habituaient à ne le voir qu'au second rang, parmi les originaux et les repêchés de l'avenir. Au fond, il n'était pas de leur monde. Il le sentit et, les circonstances aidant, s'éloigna de plus en plus. Il s'isola et, soustrait à leur ambiance, il vécut de plus en plus en lui-même et écrivit ce qui lui chantait.

Il avait des façons d'écrire qui tenaient foncièrement à la façon dont les idées s'arrangeaient dans son cerveau. De même que chez La Fontaine il y a, dans l'expression, un certain laisser-aller et des détours ou des raccourcis de malin paysan champenois, de même Verlaine ne pouvait s'empêcher, en écrivant ses vers, de suivre son petit bonhomme de raisonnement et de muser en cours de route ou de phrase, de changer tout à coup de ton, quitte à se reprendre deux ou trois vers plus loin. Il y avait chez Verlaine un certain entêtement congénital à suivre telles idées jusqu'au baroque, que l'alcoolisme développa encore plus tard, et qu'il devait sûrement à des hérédités paysannes.

Tout cela ne le mettait pas de plain-pied avec les Heredia, les Sully-Prudhomme, les Mendès, ni même les Banville et les Leconte de Lisle, pas plus qu'avec les Coppée.



Il ne sentait pas comme eux. La nature lui avait taillé, dans le cœur d'un vieux chêne de la frontière ardennaise, un énorme front tout cabossé où nichaient mille lubies et plein d'une fine naïveté gauloise. Il était très peuple, au fond, et très vieille France, Verlaine, une âme de la fin du moyen âge.

Des analogies superficielles d'existence le firent comparer à Villon. Il n'en était que l'apparence. Villon fut un escarpe, Verlaine un simple bohème. Villon est un complexe produit du vieux Paris scolastique et gothique, savant et mal éclairé, plein de bouges, où se rencontraient étudiants, lettrés, ribaudes et filous. Et puis Villon est tout de même un poète d'une autre envergure que Verlaine. Et la *Ballade des Dames du temps jadis* et la *Ballade à Notre-Dame* sont d'une telle puissance d'évocation et de rêverie, d'un art si délicat, si sûr et si fort, qu'elles se dressent toutes deux, dans la perspective, comme de lointaines, sveltes et grandioses cathédrales. C'est le chef-d'œuvre d'un art aboli auquel on ne peut rien comparer. Les petites chansons de Verlaine sont aussi des chefs-d'œuvre, certes, mais qui paraissent si menus, si frêles à côté : la flûte de Marsyas devant la grande Lyre. Qu'est-ce que la mélancolie de Verlaine pleurant sa jeunesse manquée et galvaudée, près de cette fière mélancolie, qui évoque toutes ces beautés, toutes ces grandeurs mortes :

> Berthe aux grands pieds, Biétrix, Alix,
> Haremboure qui tint le Maine...

et qui se demande

> Pareillement où est la Royne
> Qui commanda que Buridan
> Fut jeté en ung sac en Seine?

C'est le vrai testament de Maître François Villon ; le testament du moyen âge, ce sont les adieux de la poésie à une grande époque mystérieuse et légendaire qui va mourir ; c'est, dans un raccourci lyrique incomparable, le dernier chant, qui en résume la grâce secrète et la grandeur.

Non, Verlaine n'est pas cela, Verlaine n'a pas cette signification. Verlaine, rapproché de Villon, prend l'allure d'un pauvre écolier, d'un garçon d'un talent exquis à côté d'un génie et d'un maître. N'empêche que ses poésies pourraient être du temps de Villon et que, bien que d'un éclat moindre, elles nous enchanteraient encore et ne paraîtraient pas trop des étrangères. Elles pourraient passer très bien pour des poésies d'un contemporain, un peu moins doué que le Maître, mais belles encore.

Verlaine a donc marqué un retour à la vieille poésie française, à la poésie qui a précédé immédiatement la Renaissance et qui en ressentait les premiers effluves. Il y est revenu instinctivement, en rejetant peu à peu des éléments étrangers à sa nature, en s'efforçant de devenir lui-même et de galoper à sa guise.

C'est un peu par ce côté vieille France qu'il s'apparente à La Fontaine dans l'allure plaisamment cahotée de certaines phrases en vers, dans les saillies subites et réflexions qu'il trouve le moyen d'y caser, au risque de rompre la ligne rythmique, — mais justement il y tient et n'en veut pas démordre.

Quoi qu'il en soit, l'*Art poétique* était un véritable manifeste contre le Parnasse. Il arrachait la poésie à la tyrannie du beau vers et rendait ses droits au rythme. Désormais le vers cessait de s'interposer entre le lecteur et le sentiment pour ne faire en quelque sorte plus qu'un avec le sentiment dont il était l'expression la plus simple et la plus directe. Le vers subsistait, mais plié, assoupli,



étiré, réduit, en un mot, au service du sentiment, dont il devait reproduire les moindres nuances par sa docilité, sa plasticité, sa flexibilité, son humilité, son intimité, au lieu de cet orgueil et de cet apparat que lui donnaient les Parnassiens, qui faisaient défiler leurs idées entre la double rangée de ses trompettes.

Voilà où est l'originalité profonde de la réforme verlainienne, mais son art poétique ne dépassait pas la poésie lyrique. Or, la poésie lyrique ne représente qu'une part de la poésie. Aussi bien n'était-il qu'un poète lyrique, c'est-à-dire un poète incomplet et qu'on ne peut donc, en aucune façon, mettre sur le pied des grands poètes modernes : Dante, Shakespeare, Milton, Corneille, Racine, La Fontaine, Gœthe, etc., qui ont construit des monuments grandioses, orgueil de la civilisation, et qui furent aussi les meilleurs lyriques de leur temps. Il est bon de rappeler, en passant, cette vérité à une époque qui manque si souvent de mesure dans l'admiration comme dans la dépréciation.

Verlaine fut non seulement un rénovateur de la poésie lyrique, mais en même temps il dota la littérature catholique française de poésies d'un sentiment aussi juste que profond et pénétrant. Personne depuis longtemps n'avait su exprimer comme lui le repentir, l'humilité, la foi tendre et confiante, le joyeux amour de Dieu. Il a vraiment retrouvé quelque chose de l'accent des premiers franciscains ou plus exactement des foules du moyen âge touchées par le souffle franciscain et initiées au doux Evangile de la Pénitence et du Pardon. Il n'y manque que ce tendre délire, ces suaves divagations, cette sorte d'ivresse amoureuse de l'âme éprise de Dieu, qu'on voit dans les cantiques des pauvres d'Assise, ces divins jongleurs et troubadours de l'ascétisme. Mais il a rendu vraiment avec une exquise fraîcheur certaines résonances de l'âme, visitée et touchée par la grâce ;

il l'a fait avec une adorable gaucherie d'expressions, qui était un suprême effet de l'art, car il ne faut pas s'y tromper, à côté de trouvailles spontanées, il y a des morceaux dans *Sagesse* qui lui ont coûté beaucoup d'études et de travail. Plusieurs sont des traductions, des paraphrases, des adaptations de l'*Imitation* ou de la Liturgie, sans parler du fameux fragment de Dante :

Telles, quand des brebis sortent d'un clos. C'est une
Puis deux, puis trois. Le reste est là, les yeux baissés,
La tête à terre, et l'air des plus embarrassés,
Faisant ce que fait leur chef de file : il s'arrête,
Elles s'arrêtent tour à tour, posant leur tête
Sur son dos, simplement et sans savoir pourquoi.

Verlaine, en écrivant *Sagesse* et plus tard *Amour*, fut sincère et émouvant, parce qu'il était ému, il n'en faut pas douter.

Mais il faut aussi prendre garde à ne pas aller trop loin. Verlaine a écrit d'admirables vers catholiques, c'est entendu ; il en a écrit aussi parallèlement (tel est même le titre d'un de ses livres postérieurs à *Sagesse*), et peut-être en même temps, d'autres passablement dévergondés et libertins. Sa conversion a été suivie de lourdes rechutes. L'Enfant prodigue est retourné plusieurs fois à la porcherie et à l'ordure érotique. Et je comprends que certains catholiques le trouvent compromettant. Cela ne retire rien à la beauté de ses poésies mystiques, mais son catholicisme reste bien souvent sujet à caution. En faire notre grand poète catholique, c'est le présenter au public comme une gloire catholique, un peu comme une sorte de Père de l'Eglise. Un si rare honneur exige d'être acheté d'un peu de sainteté, ou sinon de sainteté, du moins d'une inattaquable dignité de vie. Ce n'est guère le cas, on l'avouera.

Ajoutons que s'il a enrichi la poésie catholique de

quelques délicieuses séquences, antiennes et proses rimées, qui, dans leur français, font écho à celles du latin mystique de la liturgie, il n'est pas le seul poète catholique de notre temps et qu'en dehors même de sa postérité intellectuelle, en dehors des charmants bafouillages de Péguy, en dehors des Claudel et des Jammes, il y a eu, il y a encore d'admirables poètes catholiques, ne fût-ce que ce robuste et souvent exquis Paul Harel, bien connu des lecteurs du *Correspondant*, n'est-ce pas, Bremond? n'est-ce pas, Ageorges? n'est-ce pas, Maurice Brillant?

Je dis cela, parce qu'il est nécessaire de le dire, parce qu'il n'est pas juste que les ouvriers de la onzième heure fassent oublier les probes ouvriers qui ont commencé leur tâche au lever du jour ; parce qu'il ne faut pas que les catholiques s'habituent à ne recevoir leurs gloires que sur la désignation de leurs adversaires et ne reconnaissent de talent qu'à des convertis.

Les catholiques manquent vraiment trop, dans ce domaine, d'une direction ferme et éclairée. Ils font un peu trop souvent l'effet d'un troupeau ahuri, débandé, qui s'affole, ou de gens qui ont peur d'être en retard et que cette peur même dénonce.

Personne plus que moi n'a tenu à rendre justice aux symbolistes et aux écoles nouvelles. Cela m'était d'autant plus aisé que je débutai dans leurs rangs et participait à leurs efforts et à leurs enthousiastes espoirs. Il y a trente ans que je connais les vers de Verlaine et que je les admire, j'ai aimé tendrement Mallarmé, je continue à considérer Henri de Régnier comme un grand poète, le plus grand de ma génération, quoi qu'en puissent penser quelques agités ; j'ai été des premiers à goûter Francis Jammes et n'ai pas été le dernier à reconnaître la singulière maîtrise de Claudel. Mais je ne puis perdre mon sang-froid et ma raison ; je veux savoir où tout cela nous mène ; je me refuse à souscrire à l'incohérence, je pense

à hier et je pense à demain. Je ne veux pas qu'aujourd'hui me les cache. Et je m'efforce de situer chacun dans la perspective de l'histoire.

Si j'examine le cas de Verlaine, je constate d'abord qu'il ne fut qu'un poète lyrique. C'est donc comme poète lyrique que je le compare à la série de ses prédécesseurs. Il n'a ni l'étendue de génie de La Fontaine, ni l'art puissant de Villon, mais il est de leur lignée. Il n'a pas le don de l'image, sa langue est nue, « povrette et ancienne », peu colorée, mais souple et musicale, et il a le don suprême, celui de l'émotion, sans parler d'une verve caustique et d'un humour fort plaisant. Au milieu du Parnasse, il dresse une figure malgré tout un peu indécise. Les plastiques, les coloristes y avaient du reste pris le dessus; ses vers faisaient penser soit à du Sully-Prudhomme moins soutenu, plus lâché, soit encore à un reflet un peu capricieux de Banville, d'un Banville plus lunatique. On s'était habitué peu à peu à le reléguer parmi les Valade et les Albert Mérat, dont on le distinguait à peine. On lui reconnaissait du talent, un talent assez particulier, mais qui probablement n'avait pas assez de relief pour s'imposer à l'attention du grand public. Puis il s'était éloigné, on avait fini par le perdre un peu de vue, et il avait si mal tourné qu'on aimait autant n'y plus penser. Il avait naufragé dans de tristes histoires, il avait fait de la prison ; il avait disparu de longues années. Ce n'était plus qu'une épave.

A la vérité, il aurait fort bien pu en rester là, ne pas percer le brouillard qui cachait son visage et son talent ; car le talent n'est rien, sans l'événement qui le consacre, sans cette espèce de désignation solennelle qui, un beau jour, vous marque au front et fait de vous un prophète.

Tant que le talent n'est pas reconnu publiquement, il n'est qu'une promesse et une espérance souvent illusoires. Mais à dater du jour où une personnalité comme

celle de Verlaine est proclamée supérieure, il se produit dans l'opinion un déplacement général des valeurs, une véritable révolution intellectuelle ; l'esthétique change de direction. Ce que l'on considérait comme le principal devient le secondaire, ce qui paraissait l'accessoire devient tout à coup l'essentiel. Toutes les destinées littéraires sont arrêtées, toutes les cotes révisées.

Dès ce jour, la décadence commença pour le Parnasse. Tel fut l'événement. Il fut considérable et grandit à proportion la figure de Verlaine et la signification historique de sa poésie.

***

Ceci se passa vers la fin de l'année 1885. Hugo était mort depuis quelques mois, et, je l'ai dit, son époque avec lui. Un grand frémissement agissait la jeunesse littéraire, dont une des premières manifestations était la naissance du *Chat Noir* avec sa fantaisie si joliment railleuse. Un vent d'irrévérence passait.

Ce fut vers ce temps que commença à apparaître dans les cafés du quartier latin, un homme étrange, vêtu d'un éternel macfarlane, qui élargissait encore ses larges épaules, surmontées d'une tête lippue, terminée par l'énorme dôme d'un front proéminent, bosselé, à l'ombre duquel luisaient par instant, au-dessus d'un nez camard, des yeux un peu bridés de Mongol. Une barbe de chèvre achevait le visage. C'était la tête classique du faune camard ou encore celle si fameuse de Socrate. Le personnage était, à l'apéritif, le plus solide et le plus persévérant des buveurs. Sa physionomie mobile passait de la gaîté silencieuse à une profonde tristesse. Des jurons retentissants sortaient de sa bouche, aussi prompte à exprimer la colère que l'apaisement malicieux. De temps en temps, on le voyait écrire des vers. Il y avait de bonnes raisons pour qu'on ne l'eût pas vu plus tôt. Et d'abord

il sortait de prison. Il avait subi deux condamnations, dont l'une, en Belgique, à deux ans d'incarcération. Il n'était, du reste, guère revenu à Paris depuis la Commune, à laquelle il était vaguement suspect d'avoir participé.

On sut bientôt qu'il était poète, qu'il avait été déjà un peu en vue dans les dernières années de l'Empire, qu'il avait écrit un assez joli recueil intitulé les *Fêtes galantes*, mais ses anciens compagnons du Parnasse n'aimaient guère qu'on leur parlât de ce triste déchu, qui finissait maintenant en poivrot et dont la rencontre pouvait faire penser que la poésie amenait de bien vilaines fréquentations.

Lui-même évitait ses anciens amis. Il venait de publier chez Vanier une plaquette intitulée *les Poètes Maudits*, suite de quelques brèves monographies de curieux inconnus, pleins d'un bizarre lyrisme, et parmi lesquels il se rangeait sous l'anagramme aisément reconnaissable de « Pauvre Lélian ». Il y avait là comme une évocation shakespearienne du « Poor Yorick » et comme une allusion infiniment mélancolique à une destinée digne des méditations de l'inquiet Hamlet.

On conçoit combien tout ce romanesque était propre à intriguer, puis à passionner une jeunesse ardente et plus portée au rêve qu'à l'action.

Bientôt certaines petites pièces de vers circulèrent, où toute la tristesse humaine semblait condensée :

> Le ciel est, par-dessus le toit,
> Si bleu, si calme !
> Un arbre, par-dessus le toit,
> Berce sa palme.
>
> —
>
> La cloche dans le ciel qu'on voit
> Doucement tinte,
> Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
> Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
    Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
    Vient de la ville.

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà,
    Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
    De ta jeunesse?

On se murmurait encore les deux vers fameux :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville !

On savait par cœur la plainte de Gaspard Hauser :

Je suis venu, calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes :
Ils ne m'ont pas trouvé malin.

A vingt ans un trouble nouveau,
Sous le nom d'amoureuses flammes,
M'a fait trouver belles les femmes :
Elles ne m'ont pas trouvé beau.

Bien que sans patrie et sans roi,
Et très brave, ne l'étant guère,
J'ai voulu mourir à la guerre :
La mort n'a pas voulu de moi.

Suis-je né trop tôt ou trop tard?
Qu'est-ce que je fais en ce monde?
O vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard !

Qui vouliez-vous qui résistât à cette poésie si neuve, si humaine, si simplement poignante? Et quels étaient

les misérables qui, connaissant un poète capable de tels accents, avaient soigneusement tenu son œuvre sous le boisseau? Ah! on allait leur secouer leur alexandrins de fer-blanc. à ces pontifes du Parnasse si altiers et si dédaigneux du pauvre monde!

Et ce même Verlaine semblait réunir en lui les deux extrémités de l'âme humaine : nul depuis le moyen âge n'avait comme lui chanté l'Eucharistie, Jésus et la Vierge Marie. C'était un converti, ce qui ne l'empêchait pas de donner avec entrain dans la plupart des péchés capitaux et de mélanger, de la façon la plus savoureuse, la plus pittoresque, les larmes de la pénitence à celles de l'ivrognerie; bref, l'homme complet, doublé d'un grand artiste, étoffé d'une forte culture et d'un savoir étendu. Avec cela d'une fantaisie qui éclatait en boutades les plus spirituelles du monde.

On se répétait ses mots, on se racontait ses impayables aventures.

A quelqu'un qui lui conseillait de brosser un peu plus souvent ses vêtements, il avait répondu : « Je ne suis pas mon domestique. »

Les poètes belges lui avaient préparé une série de conférences en Belgique. Tout le public le plus choisi s'y était donné rendez-vous et attendait l'arrivée du grand homme. Cependant l'heure passait et Verlaine n'arrivait toujours pas. Qu'avait-il bien pu devenir? Les organisateurs inquiets s'interrogeaient. L'un dit : « Il doit être dans quelque café. » On part à sa recherche et on ne tarde pas à le découvrir dans un estaminet voisin. On se plaint de son inexactitude, on lui remontre que le public l'attend. Il répond : « Je me suis bien présenté à la porte de la salle, à l'heure dite, mais on m'a refusé l'entrée. »

On se récitait son sonnet à Coppée où il représentait le poète des « humbles » reposant

sur le sein de Lemerre
Comme au sein d'Abraham les justes d'autrefois,

et où, comparant sa misère aux délices dont jouissait son ami, il ajoutait :

Moi, ma gloire n'est qu'une humble absinthe éphémère,
Prise en catimini, de peur des trahisons,
Et si je n'en bois pas plus, c'est pour des raisons.

Tout cela ravissait la jeunesse et parlait aux imaginations romanesques. Enfin on était en présence d'un poète, qui était une nature, une figure d'un relief inoubliable, et non d'un correct et habile versificateur bourgeois.

Telle était la légende. La réalité était plus simple et plus triste.

***

Le père de Verlaine avait été capitaine d'artillerie ; son fils naquit à Metz, le 27 janvier 1844, au hasard de la vie de garnison. Les parents étaient originaires des provinces du Nord : le père, Wallon français, la mère, des environs d'Arras. Ils possédaient une assez gentille fortune, compromise en partie par de malheureuses spéculations, mais s'élevant encore, à la mort du père, à dix ou douze mille livres de rente. Paul reçut, à l'institution Landry et au lycée Bonaparte, aujourd'hui Condorcet, une solide éducation classique. Presque au sortir du collège, il entra comme expéditionnaire à l'hôtel de ville et commença une carrière de bureaucrate poète, qui promettait d'être la plus tranquille et la plus heureuse du monde. Il fut, je l'ai dit plus haut, avec Coppée, Mendès, Heredia, X. de Ricard, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Ed. Lepelletier, Mérat, Valade, un des fondateurs du Parnasse. Dès son premier recueil de vers,

les *Poèmes saturniens,* il affirma une assez vigoureuse personnalité poétique. Ce titre prouvait qu'il attachait déjà de l'importance à l'astrologie, se croyant né sous le signe de Saturne aux malignes influences.

Tout alla cependant assez bien pour lui jusqu'aux approches de la guerre de 1870. Même il lui arriva à lui, qui se pensait si laid et si peu aimable, de faire un mariage d'amour. Il épousa la demi-sœur du compositeur Charles de Sivry, Mlle Mauté de Fleurville. Il pouvait apparaître à une jeune fille intelligente comme un assez brillant parti. Vite pourtant se manifesta la tare par où allait être rongée sa destinée : Paul Verlaine buvait ; son excellente mère avait dissimulé le mal, mais il lui arrivait fréquemment de rentrer ivre. Le mariage ne l'avait pas changé. Lui-même sentait la gravité de son cas, il avait de profonds repentirs, mais devant la tentation, il était sans forces. Ce sentiment le rendait tantôt désolé, tantôt violent. Tous ses vices, plutôt cérébraux et imaginatifs, se développaient d'une façon effrayante sous le fouet de l'alcool et révélaient ce qu'il y avait en lui d'anormal, ce qu'annonçaient déjà cette tête étrange, disproportionnée et douloureusement inquiétante, ce front trop vaste pour n'avoir pas des cachettes où hospitaliser mille bizarreries.

Dès les premiers jours du mariage, il y eut des scènes telles que Mme Paul Verlaine et la famille Mauté envisageaient déjà les moyens de le rompre. Tout de suite le malheureux fut jugé et irrévocablement condamné par sa femme, qui ne s'était pas mariée pour soigner un malade, parfois répugnant et dangereux, mais pour mener l'agréable existence d'une petite bourgeoise mondaine, tenir salon littéraire et briller aux côtés d'un mari respecté et célèbre. Elle conclut qu'il y avait eu maldonne et que cela ne pouvait continuer ainsi. Seulement il fallait patienter, mener adroitement les choses, car il y avait un enfant et il fallait que Verlaine mît assez de

torts de son côté, pour être condamné à fournir une pension à sa femme. Évidemment, cette femme, qui profita de la loi du divorce pour se remarier du vivant du premier mari, n'appartenait pas à notre société chrétienne. Verlaine, trompé par les apparences, ne manqua pas de se donner autant de torts qu'il en fallait. Et d'abord il eut celui de rester au service de la Commune et de ne pas obéir à l'ordre de M. Thiers, enjoignant à tous les employés de la Ville et de l'État de quitter Paris révolté et de se rendre à Versailles. Quelle considération le détermina à agir ainsi? Il est assez difficile de le savoir. Fut-ce une sympathie secrète pour le mouvement révolutionnaire? Céda-t-il à l'entraînement de certaines amitiés et camaraderies? Ou plus simplement n'y eut-il que de l'apathie dans son cas et, hésitant entre deux tendances, choisit-il celle qui lui coûtait immédiatement le moindre effort, qui était de rester où il était? Je suis porté à croire qu'il y eut à sa fatale attitude les trois raisons réunies, mais que son incurable négligence native fut le poids qui fit pencher la balance.

Toutefois, son rôle dans la Commune ayant été nul, personne ne songeait à l'inquiéter. Néanmoins, après la répression de 1871, il n'osa plus retourner à son bureau et renonça à son emploi. Il en résulta non seulement qu'il perdit cette petite source de revenus, mais qu'il profita de sa liberté reconquise pour s'adonner à son vice favori. Il s'habitua de plus en plus à passer ses journées et une partie de ses nuits au café. Plus il se sentait coupable, plus il cherchait à s'étourdir et à noyer ses remords dans la boisson.

A ce moment pénétra chez lui le personnage diabolique qui devait l'arracher pour toujours à la vie régulière et le jeter hors du chemin de la raison. Il était en correspondance depuis quelque temps avec un poète inconnu, mais plein d'un singulier génie, qui lui écrivait

de Charleville et qui l'intriguait fort. Ce poète était un enfant de seize ans, Arthur Rimbaud. Le voici, maintenant, qui arrivait avec l'invasion allemande, ayant cheminé entre les lignes des armées ; il arrivait comme un dernier fléau, comme une force mise en marche par l'ébranlement de la guerre, se croyant appelé par des voix, comme Jeanne d'Arc. C'était une âme de glace et de feu, un illuminé volontaire, un visionnaire à froid, un gamin, qui était allé au fond de tous les vices, qui savait tous les sarcasmes et qui, ayant épuisé de bonne heure tous les péchés de l'esprit, avait des lucidités effrayantes. Il allait devant lui, cherchant une proie. Au physique, un long et pâle adolescent imberbe, l'allure d'un échappé de maison de correction. Violent, brutal, cynique, implacable à lui-même et aux autres, vivant son rêve mobile en dehors du temps, haïssant toutes les contraintes sociales, ne respectant rien ni en lui-même ni chez les autres, il devait vite oublier la poésie, dont il avait fait jaillir d'étonnantes étincelles, courir l'Afrique, se faire négrier, s'improviser marchand, ingénieur, planteur, diplomate en Abyssinie et finir à trente ans d'un vulgaire accident, à l'hôpital de Marseille.

Voici ce que Rimbaud écrivait sur lui-même :

J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure.

Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps.

D'eux, j'ai : l'idolâtrie et l'amour du sacrilège, — oh ! tous les vices, colère, luxure, — surtout mensonge et paresse.

J'ai horreur de tous les métiers. La main à plume vaut la main à charrue...

... Sans me servir pour rien de mon corps, et plus oisif qu'un crapaud, j'ai vécu partout.

... Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure.

... Encore tout enfant, j'admirais le forçat intraitable sur qui se referme toujours le bagne, je flairais sa fatalité dans les villes. Il avait plus de force qu'un saint, plus de bon sens qu'un voyageur...

Sur les routes, par des nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon cœur gelé : « Faiblesse ou force : te voilà, c'est la force. Tu ne sais ni où tu vas, ni pourquoi tu vas ; entre partout, réponds à tout. On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre. »

Telles étaient les idées avec lesquelles s'était mis en route ce brillant rhétoricien, devenu, par sa seule volonté, un chemineau sinistre, uniquement dans le dessein d'essayer sur le monde les forces du mal, pour contenter son impulsivité et occuper le vide de son âme.

A seize ans, il avait écrit, pour s'en débarrasser sans doute et n'en avoir plus le tourment, des pièces de vers d'une extraordinaire maîtrise, à côté d'autres qui étaient simplement extravagantes, mais il ne croyait à rien, pas même à la poésie. La vie lui apparaissait comme un rébus, dont il ne pénétrait pas le sens. Il remplissait son rébus, voilà tout, préoccupé de ce que tout cela pouvait bien signifier. Il se disait qu'il devait y avoir une clef, il cherchait la clef, il cherchait « la formule. »

En attendant, voici de lui un petit chef-d'œuvre de réalisme et d'émotion : *Les Effarés* !

Noirs dans la neige et dans la brume,
Au grand soupirail qui s'allume,
Leurs culs en rond;

A genoux, cinq petits, — misère !
Regardent le boulanger faire
Le lourd pain blond.

Ils voient le fort bras blanc qui tourne
La pâte grise et qui l'enfourne
Dans un trou clair.

Ils écoutent le bon pain cuire.
Le boulanger au gras sourire
Grogne un vieil air.

Ils sont blottis, pas un ne bouge
Au souffle du soupirail rouge
Chaud comme un sein.

Quand, pour quelque médianoche,
Façonné comme une brioche,
On sort le pain,

Quand sous les poutres enfumées,
Chantent les croûtes parfumées
Et les grillons,

Que ce trou chaud souffle la vie,
Ils ont leur âme si ravie
Sous leurs haillons,

Ils se ressentent si bien vivre,
Les pauvres Jésus pleins de givre,
Qu'ils sont là tous,

Collant leurs petits museaux roses
Au treillage, grognant des choses
Entre les trous,

Tout bêtes, faisant leurs prières
Et repliés vers ces lumières
Du ciel rouvert,

Si fort, qu'ils crèvent leur culotte
Et que leur chemise tremblote
Au vent d'hiver.

Avoir écrit de pareils vers, avec des centaines d'autres, — quelques-uns purs et brillants comme de l'André Chénier, — et les avoir publiés à seize ans ; avoir clos cette œuvre extraordinaire à dix-neuf ans et passé à d'autres distractions, cela constituait véritablement un phénomène.

Et s'il écrivait ainsi, on devine, quand il lui plaisait de parler, ce qui devait jaillir d'éclairs de génie de cette tête volcanique à l'imagination sans frein et quel effet Rimbaud, ce logicien de l'incohérence, dut produire sur l'imagination naïve et ardente de Verlaine, ce grand primitif extérieurement façonné à la moderne, mais docile aux impressions comme un moujik de Tolstoï, du Tolstoï de la *Puissance des Ténèbres*. Rimbaud apparut à Verlaine tel qu'un jeune et irrésistible démon. L'impulsivité neuve et sauvage du gamin rencontrant l'impulsivité sommeillante et molle de Verlaine, il n'y avait pas à douter du résultat : Verlaine serait emporté et désorbité à jamais par cet être cométaire.

Verlaine, je l'ai dit plus haut, était au fond un anormal, non qu'il y ait lieu, je pense, de croire chez lui aux mœurs exceptionnelles que lui prêtait la légende. Lepelletier, qui le connaissait bien, proteste à ce sujet. En disant anormal, je veux simplement indiquer qu'il était peu fait pour la vie de famille, qu'il lui arriva, au contraire, fort bien de s'accommoder de la vie en communauté avec des religieux, des prêtres, à plus forte raison avec des camarades, surtout des jeunes gens, pour qui il éprouva souvent de ces amitiés exaltées, un peu romanesques, comme en fait naître parfois la vie de collège. En général, ce genre d'amitié ne survit pas à l'adolescence. Verlaine, à cet égard, en resta, toute sa vie, à l'enfance. On peut dire qu'il y eut chez lui, sur ce point, comme un arrêt de développement physiologique ou mental.

Il s'éprit, se toqua de Rimbaud, au point de ne plus

pouvoir se passer de sa compagnie, et quand il lui fallut choisir entre sa femme et Rimbaud, il n'hésita pas à déserter le domicile conjugal, pour courir les aventures avec ce terrible garnement. Ils partirent tous les deux pour Londres, où ils vécurent ensemble de longs mois. Et cependant Verlaine aimait profondément sa femme, il la regretta jusqu'à la fin, il ne cessa d'espérer qu'elle consentirait à reprendre la vie commune, il ne put se résigner à l'avoir perdue pour toujours ; il ne parvint jamais à comprendre qu'avec un pareil coup de tête il avait fait de l'irrévocable.

Quelques mois après, las de la tyrannie de Rimbaud, il se résolut, dans l'espoir d'une réconciliation avec sa femme, à rompre avec celui-ci. Il eut recours à son procédé ordinaire, il s'enfuit et abandonna le jeune homme, qu'il laissa sans un sou.

Arrivé en Belgique, il apprit que tout était fini entre sa femme et lui. Ainsi il avait inutilement perdu son ami. Dans sa détresse, il le rappela auprès de lui. Mais Rimbaud n'avait pas pardonné. Une explication violente s'ensuivit. Verlaine, à bout de nerfs et sous l'influence de l'alcool autant que de la colère, poursuivit jusque dans la rue, avec un revolver, Rimbaud qu'il blessa à la main.

L'affaire alla devant les tribunaux belges, auprès desquels affluèrent les plus mauvais renseignements et qui, mal impressionnés surtout par la réputation d'ancien communard pesant sur l'inculpé, furent impitoyables et le condamnèrent à deux ans de prison cellulaire.

Il fut un prisonnier modèle ; là il eut tout le loisir de repasser les erreurs de sa vie et de se repentir. Les souvenirs de sa première communion lui revinrent ; il se confessa, pleura amèrement ses fautes et tendit vers Dieu et la Vierge Marie ses bras suppliants d'enfant prodigue, acceptant, sans murmure, sa peine en expiation. Ce fut alors qu'il composa son plus beau livre : *Sagesse*, qui est

aussi l'un des plus beaux livres de vers chrétiens qui aient été écrits dans notre langue. Après sa libération, un autre livre continua *Sagesse.* Ce fut *Amour.*

Pendant quelques années il entreprit louablement de se refaire une existence et de persévérer dans sa voie de converti. Il fut quelque temps professeur dans une institution libre à Rethel. Là, il vivait avec des ecclésiastiques et se trouvait très heureux en leur compagnie.

Bientôt son inquiétude le reprit ; il rêva d'agriculture :

O fortunatos nimium sua si bona norint agricolæ !

Il acheta une ferme et, ainsi qu'il fallait s'y attendre, aux champs, il retrouva le cabaret et son état devint pire que le premier. Il acheva à peu près de ruiner sa pauvre mère, qui finit par avoir peur de ses violences d'alcoolique et se sépara de lui. Il la menaça ou même la frappa et fut condamné, de ce chef, à un mois de prison.

C'est à la suite de ce dernier avatar qu'il revint à Paris, en juillet 1885 ; et qu'il y connut avec la gloire les dernières déchéances.

Il y vécut encore onze ans, célèbre, admiré, fêté, misérable, escorté de poètes, d'étudiants et d'horribles ribaudes. Il mourut chez une de ces dernières, Eugénie Krantz. Au moment où il venait d'expirer, un Anglais demanda à acheter, en souvenir du grand poète, le dernier porte-plume dont il se fût servi et le paya un louis.

Aussitôt la Krantz courut en acheter une grosse, avec l'espoir de les vendre aux amateurs, chacun comme le dernier. J'ignore si la spéculation eut le succès qu'elle en escomptait.

Les funérailles du poète furent imposantes. Des discours y furent prononcés par Barrès, Mallarmé, Moréas,

Coppée, Mendès ; chacun d'eux essaya de fixer la signification de ce grand nom et de cette œuvre.

La même question se pose aujourd'hui. Il n'est pas douteux que la place de Verlaine ne soit très grande dans la poésie contemporaine, dans la poésie lyrique de ces trente dernières années, à laquelle il a presque exclusivement donné le ton. Tout ce qui n'est pas verlainien procède des anciennes écoles. Il y a solidarité totale entre la poésie à la mode et la poésie de Verlaine. Si l'une venait à subir une éclipse, ce serait le signal d'un changement profond dans les idées et le prélude de l'effondrement de l'autre. Toute une génération, celle qui domine actuellement, a donc le plus grand intérêt à veiller au culte et à la gloire de Verlaine. La plupart de ceux qui ont trente ans aujourd'hui en ont reçu l'empreinte indélébile ; ils ne changeront pas aisément le pli de leur esprit. La poétique de Verlaine se confond presque avec le rythme de leur respiration et le battement de leur cœur. Elle leur est devenue une seconde nature, bien plus encore qu'à leurs aînés, qui, eux, s'ils furent séduits par l'homme, en qui ils trouvaient réalisées certaines de leurs aspirations, avaient cependant eu d'autres maîtres.

La caractéristique de cette poésie a été surtout la note plaintive et mélancolique :

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire...

L'intimité, l'accablement de l'âme, la rêverie, le renoncement, une certaine inertie. Elle a donné d'admirables formules pour la vie simple et résignée, telles que celle-ci :

La vie humble aux travaux ennuyeux et faciles
Est une œuvre de choix qui veut beaucoup d'amour.

Elle convenait à des gens dont l'horizon s'était subitement rétréci et à qui, les grandes ambitions patriotiques étant subitement interdites, il ne restait plus qu'à se replier sur eux-mêmes.

Ce fut la poésie de la défaite, ce qui n'empêche pas Verlaine d'avoir été jusqu'au bout inébranlable dans son amour pour la France, ainsi qu'en témoignent, entre autres, les vers qu'il adressa à Metz, sous le titre impropre d'*Ode à Metz*, et dont voici quelques-uns :

O Metz, mon berceau fatidique...
Patiente encor, bonne ville,
On pense à toi, va, sois tranquille.
On pense à toi, rien ne se perd
Ici, des hauts pensers de gloire,
Et des revanches de l'histoire,
Et des sautes de la victoire,
Médite à l'ombre de Fabert.

Patiente, ma bonne ville,
Nous serons mille contre mille,
Non plus un contre cent bientôt !

Il y a là une émotion familière et filiale qui exclut implicitement le titre d'Ode, ce titre comportant un agencement spécial, une pompe cérémonielle, c'est-à-dire ce que Verlaine appelait de la littérature. Mais l'ode, c'est de la littérature à déploiement de pompe et à grand apparat. Qui dit, en effet, hymne, ode, cantate, dit quelque chose de rituel, de savant, de traditionnel, d'extérieur et non d'intime et de naïf. L'ode relève essentiellement de la littérature.

Il est permis de se demander si la poésie verlainienne survivra longtemps à la victoire, si elle suffira à alimenter des âmes que la nécessité même va tourner vers l'action et qui auront repris tout le sentiment de leur force.

Ce n'est guère vraisemblable. Je crois que, dans quinze ans, nous verrons se lever des générations viriles, rieuses, aux yeux clairs et qu'intéresseront plutôt les fortes et belles constructions à la française, idéales images de leur activité méthodique. Je crois qu'elles trouveront à cette poésie, si admirée aujourd'hui encore, une odeur de moisissure et de cave. Elles réclameront plus d'air, plus de lumière, plus de gaîté, plus de santé. Elles se lasseront de cette poésie de prison et de ces fleurs d'hôpital, de cette poésie de dégénérés supérieurs, de cette sensibilité exaspérée d'intellectuels malades et d'éternels velléitaires.

Et l'éclipse durera jusqu'aux jours où la lassitude et la tristesse reviendront. Verlaine ressuscitera-t-il alors et jusqu'à quel point sa poésie, devenue archaïque par son imprécision même, plaira-t-elle encore? C'est difficile à prévoir.

Il y a un tel danger à sortir de la grande voie romaine de la littérature traditionnelle et monumentale, faite vraiment pour les peuples bien plus que pour les individus !

Il semble pourtant qu'il en restera assez pour maintenir autour du nom de Verlaine une immortalité de second plan et une bonne place dans les Anthologies ; mais il est à peu près sûr qu'il n'y apparaîtra pas avec la figure des grands créateurs.

L'ÉCOLE SYMBOLISTE ET SES DOCTRINES

M. Haraucourt partait récemment en guerre contre l'école symboliste, dans laquelle il voyait une inspiration antinationale. Je ne puis me résoudre à partager ses fureurs, ni à condamner un mouvement littéraire auquel ma jeunesse doit tant de purs espoirs et de nobles rêves. Dieu ! que le monde était beau vers 1891, lorsqu'apparurent ces chevaliers du songe, Henri de Régnier et Francis Vielé-Griffin, tels Gauvain et Lancelot du Lac « rouge encore du baiser de la Reine ! » On ne savait rien de ces nouveaux chanteurs, si ce n'est qu'à leurs noms aux syllabes élégantes, métalliques et glacées se mêlaient des titres de poèmes aux résonances profondes et des vers pleins de mystérieux échos. Au pied de la montagne Sainte Geneviève, un fils de Théocrite et de Bion, Jean Moréas d'Athènes, aux yeux de faucon, aux lèvres saignantes, aux fines mains de demoiselle, tête et corps nerveux de condottiere à la haute stature, et pareil à son compatriote le poète Marulle, qui suivit Charles VIII au delà des monts et fut pleuré par l'Arioste, Jean Moréas, comme un Grec du temps de Louis XI, venait s'entretenir dans les tavernes et tripots du Quartier latin avec l'ombre de Villon, qu'on croyait ressuscité sous la tête socratique de Paul Verlaine. Parfois, un autre prince de la jeunesse,

Maurice Barrès, svelte, inquiétant et énigmatique, souriait à leur conversation.

Au pied de l'autre montagne parisienne, tout en haut de la rue de Rome, le plus beau des joueurs de songes, Mallarmé, réunissait chaque soirée du mardi, tous ces chevaliers et tous ces harpeurs et lui-même, comme s'il eût tenu la grande harpe, pendant que tous se taisaient pour l'écouter, il commençait une si belle chanson que Tristan en eût oublié, chaque fois, pour l'entendre, jusqu'à la voix et jusqu'au regard de la blonde Iseult.

J'ignore, écrivait dernièrement Henry Bidou, quelle est la plus récente mode au pays des poètes. Il y a une vingtaine d'années, on était d'accord à tenir le vers une chose en soi vivante par la vertu des syllabes ; c'était une sorte d'être, dont le cœur battait d'un mouvement rythmé comme le cœur humain. Cet être avait cent visages ; tantôt il était fluide et doux et presque incertain et confondu dans l'air, tantôt il était dru et fort ; mais toujours une puissance mystérieuse, une cohésion intérieure lui conféraient un nouveau pouvoir ; fait de mots plus sonores et plus purs, il les embellissait encore ; il avait le je ne sais quoi de surnaturel et figurait le messager d'un pays inconnu. Car l'art est nécessairement une magie et tout ce qui n'est pas plus fort que la vie n'est pas de l'art. Un paysage immense tient dans un vers de Mallarmé ; un monde enchanté surgit d'une seule petite odelette d'Henri de Régnier ; et il y a des vers de Moréas si purs que tout semble s'apaiser autour d'eux.

Voilà une page vraiment exquise. C'était sur ce ton, avec ce choix de mots purs et discrètement sonores, avec ces mêmes images que nous parlait l'enchanteur. J'y reconnais son tour d'esprit et la forme brillante de ses idées, qui entraient en nous comme des apparitions « coiffées d'un chapeau de clarté ». M. Henry Bidou, en évoquant nos sentiments d'alors, a évoqué Mallarmé lui-même qu'il n'a peut-être jamais connu.

Cet amour du beau vers en soi n'est cependant pas ce qui caractérisa spécialement ma génération, qui fut celle des symbolistes. La recherche du beau vers fut plutôt le fait des Parnassiens. Nous demandions aux vers la clef d'or qui nous ouvrirait les portes du rêve. Le symbolisme, ce fut surtout l'entrée du rêve dans la littérature, ce fut le retournement du regard du dehors au dedans, la contemplation du reflet des choses en nous comme en une eau endormie, notre oreille tendue à des musiques singulières qui montaient de nous et dont les rythmes différaient étrangement des rythmes accoutumés des Parnassiens, lesquels, si bien scandés, nous semblaient réglés comme des marches militaires.

L'époque n'était pas gaie. L'action y était prosaïque et l'immonde et plat naturalisme avait achevé de nous en dégoûter.

Le Parnasse avait bien fourni quelques grands poètes : Leconte de l'Isle, Théodore de Banville, Heredia, Sully-Prudhomme, mais ces orfèvres ne nous avaient rien laissé à faire. Leurs disciples ne semblaient plus exécuter que leurs pastiches.

Il y avait bien, çà et là, quelques petits courants qui paraissaient se former. Des poètes naturistes et géorgiques, des paysans la plupart, Paul Harel, François Fabié, Gabriel Vicaire, appliquaient, sans s'être concertés, la perfection parnassienne à des visions rustiques, animées parfois d'un sentiment et d'un rayon virgiliens et s'élevaient, sans bruit, jusqu'à la grande poésie.

Maurice Rollinat chantait les *Névroses* et donnait un instant le frisson à Paris, Jean Richepin entonnait sa truculente *Chanson des gueux*. A l'enseigne gothique du Chat Noir, où tant de spirituelles fantaisies prenaient leur vol nocturne, Charles Cros interrompait ses géniales recherches scientifiques et enfermait dans son *Coffret de Santal*, à côté de verroteries sans valeur, deux petits

poèmes ciselés en tercets d'une mélancolie exquisement rêveuse et d'une grâce immortelle. Rollinat et Cros étaient des précurseurs et des annonciateurs. Néanmoins, il y avait dans leur cas une manifestation d'histrionisme qui ne pouvait qu'être antipathique à la génération qui se levait.

Le symbolisme fut, en effet, une violente réaction contre tout ce qui l'avait précédé, une réaction pleine de colère contre tout ce à quoi la génération nouvelle se sentait impuissante et particulièrement contre le cabotinage personnel.

S'il n'y avait eu qu'une réaction, elle eût été passagère. Le symbolisme dura, parce qu'il tenait à des causes profondes, parce qu'il était la conséquence du désastre de 1870, la littérature et la poésie qui devaient germer de la défaite. Il s'est produit, en 1886, quinze ans après, comme le romantisme avait suivi de quinze ans la révolution et l'épopée impériale. Romantisme et symbolisme ont été deux réactions aristocratiques, l'une, représentante d'une faction victorieuse ; l'autre, représentante d'un groupe vaincu.

Tous les lettrés dont la formation intellectuelle était antérieure à la guerre persévérèrent dans l'esprit qui avait précédé la guerre et achevèrent leur œuvre dans le sens où ils l'avaient commencée. Mais nous, notre esprit ne s'ouvrit à la connaissance que pour apprendre que nous étions vaincus. De la République, que nous n'avions pas vue si belle sous l'Empire et en qui nos prédécesseurs pouvaient chérir un rêve de leur jeunesse, nous n'avions rien à tirer. Elle nous apparaissait dans sa prose et son terre à terre quotidien. Ses victoires électorales étaient presque toujours remportées contre nous. Elle appelait progrès l'abaissement de notre idéal. Elle portait en elle le vice originel d'être née dans la défaite, d'être le gouvernement d'une France humiliée et à peu près résignée.

Certes, les citoyens raisonnables, les cerveaux d'écono-

mistes pouvaient s'accommoder d'un tel état de choses et même y trouver des avantages. Mais les poètes? Les poètes, nés pour rendre les grands sentiments, pour amplifier les gloires, pour soulever les enthousiasmes, sont l'expression même de la vie collective de leur patrie. Celle-ci ne nous apportant plus de suffisants motifs d'espoir ou de fierté, nous nous étions repliés dans la vie intérieure et nous avions cherché dans le rêve une compensation aux tristesses publiques, ou plutôt nous avions partagé notre vie entre le rêve et l'âpre jeu de nos facultés critiques. Tous ceux qui se sont frottés à nous s'y sont piqués. Nous fûmes d'une génération très intelligente et qui, le sachant, se montra fort dédaigneuse, mettant entre elle et les autres la distance de son froid sourire.

Il est vrai qu'un symboliste qui fait tant que d'être sot l'est deux fois, car le symbolisme par lui-même n'est déjà pas toujours si raisonnable.

Ce fut vers 1886 que parut le manifeste où les jeunes poètes annonçaient leur intention d'opérer une révolution en poésie. Et comme quelqu'un, peut-être, avait qualifié de poésie de décadence leurs premiers essais, ils avaient vivement relevé le reproche et adopté, comme un programme, le mot dont on avait cru les flétrir. C'était cela. Ils étaient, ils voulaient réellement être des décadents. Si l'épithète leur plut, c'est sans doute qu'ils songeaient aux beaux vers de Paul Verlaine :

> Je suis l'Empire à la fin de la Décadence
> Qui regarde passer les grands barbares blancs
> En composant des acrostiches indolents...

Ce petit tableau si grandiose et si mélancolique de la fin de Rome avait dû être inspiré au poète par le souvenir des Prussiens envahissant la France élégante et affaiblie. C'est une grande tristesse qui essaie de se rendre suppor-

table à elle-même en se transformant en vision d'art. Nos jeunes décadents s'introduisirent dedans et trouvèrent que de composer des hémistiches indolents, en regardant passer les barbares, était une assez bonne pose dans laquelle ils auraient assez aimé d'être peints pour la postérité. La plupart d'entre eux étaient encore des écoliers qui s'échauffaient la tête au Quartier latin, et j'en soupçonne même quelques-uns, comme René Ghil et Anatole Baju, d'avoir été de simples primaires. N'importe! Il y avait là quelque chose, un premier indice d'un mouvement d'idées sérieux. Ces jeunes hommes ne reconnaissaient plus leur manière de sentir dans les livres des parnassiens et des naturalistes, et s'ils reniaient le dieu Hugo, ils vomissaient Coppée. Ils étaient exaspérés de la clarté d'une langue qui finissait par tout mettre sous le même jour trop cru, des grâces stéréotypées d'une prosodie qui cédait à tous comme une courtisane. Ils aspiraient à l'ombre, au mystère, à l'obscurité ; ils rêvaient d'une autre prosodie, plus gauche, mais plus ingénue. Ils voulaient des vers qui ne gardassent des anciens vers que l'âme subtile et délicatement sonore, des vers quasi-immatériels et qui ressemblassent à des incantations magiques, une sorte de musique abstraite, ne s'adressant plus à l'oreille mais à l'esprit directement, et capable de remuer, par de simples allusions, tout un monde d'émotions et de pensées.

Une pareille conception était peut-être bien une conception de décadence, puisque les grands poètes s'adressent à la nation tout entière, et que les œuvres qu'ils rêvaient d'écrire ne pourraient être comprises et goûtées que d'un très petit nombre d'initiés. Décadence ou début d'une littérature nouvelle, d'une littérature de surhommes (car si le mot n'existait pas encore, l'idée était dans l'air), peu importait : ils se contentèrent du nom de décadents, en attendant mieux.

A y bien réfléchir, ce mouvement, dont on commença

par se divertir, était assez extraordinaire. Qu'un groupe d'hommes se fût levé, que les formules de la génération précédente ne satisfaisaient plus, cela se comprend ; mais que ce même groupe eût vu clair si vite dans ses idées, au point d'en formuler ainsi l'énoncé, cela ne s'explique que parce que le programme était, en fait, déjà réalisé en grande partie par deux poètes de la génération précédente : Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé.

Le premier procédait visiblement de Banville, dont la grâce fluide et spirituelle devait le séduire, mais il en différait par d'amusants caprices d'alcoolique, incapable de suivre trop longtemps la même idée et cédant à toutes les lubies. Paul Verlaine, à qui aucun secret de son art n'était caché et qui se savait les dons les plus merveilleux, ne se prenait cependant pas au sérieux. Il disait lui-même être né sous une maligne influence. En réalité, il était mené par tous les vices. Il était pour ces vices d'une faiblesse de mère ; nul n'en pensait et n'en disait plus de mal, mais je crois qu'il n'eût pas fait bon tenter de les lui retirer ; il les eût défendus comme une mère défend ses petits. Ils étaient sa famille, une famille qui le désespérait, qui l'avait conduit en prison et nombre de fois à l'hôpital, mais ils étaient si charmants et si forts ! Il n'y avait pas moyen de leur résister. Une minute, il en pleurait ; la minute d'après, il ne pouvait s'empêcher d'en rire. Pourtant ils lui avaient tout pris, son bonheur, ses biens, son honneur. Restait son talent, mais à quoi bon? Il en serait de son talent comme du reste, il n'en ferait rien. Il adorait les lettres, il adorait les vers, il adorait d'y rêver et d'en parler. En toute sorte de vers il n'y avait pas de connaisseur plus pénétrant ni plus fin. Rien ne lui en échappait. Il les voyait jusqu'à l'âme. Mais rien ne l'étonnait non plus. Et il n'y attachait pas plus de prix qu'il ne fallait. Il en commençait de beaux quand ça lui disait, puis intervenait le démon de la contradiction et de l'absurde, il gribouillait n'im-

porte quoi pour finir, et avec la fermeté de Sganarelle il déclarait à ceux qui voulaient le croire que c'était parfait ainsi, tout joyeux de mystifier le monde et de penser qu'il en allait tirer « quelques argents » de son éditeur Vanier, avec qui il avait d'interminables discussions sur la valeur marchande de ses produits. Il se faisait l'effet alors d'être devenu un important négociant.

Mais justement il arriva que ces incohérences insouciantes, ce mélange de mystification et de sincérité, l'imprévu de sa fantaisie, ces rythmes baroques, ces vers boiteux, soupirants et comme blessés, qui étaient comme des pèlerins revenus du fond du passé et de son âme rêveuse et enfantine, il arriva, dis-je, que tout cela, sorti de ce poète retors et ingénument sournois, constitua à son insu une poésie nouvelle, une poésie vraiment humaine. La brièveté, qui n'avait été souvent chez lui que paresse, aboutissait à la sobriété dans l'émotion. Le poète n'appuyait pas, ne développait pas. Ce n'était qu'un trait, en passant, mais d'autant plus sûr et plus profond. Après tant de maîtrise, tant de pompe et tant de majesté, la petite chanson humble et brisée donnait une telle impression de fraîcheur et de pureté qu'elle fit un instant oublier tout le reste. Paul Verlaine assurément ne l'avait pas fait exprès, et il dut être le premier ébahi de son succès, qu'il devait juger n'avoir pas mérité. Il avait cru se jouer de la nature, et c'était la nature qui avait joué de lui.

Tout autre avait été Stéphane Mallarmé. Grand poète, — je n'hésite pas à lui donner ce nom à cause de la qualité de son esprit, — doublé d'un grand spéculatif, il appartenait, comme son contemporain Sully-Prudhomme, à la famille des poètes philosophes, avec cette différence que Sully-Prudhomme, plus bourgeois, était plus occupé des mystères du sentiment, et que Mallarmé, plus aristocrate, était plus intéressé par le mystère des idées. Tous deux traduisaient leurs conceptions en splendides et neuves

images, Sully-Prudhomme en de petits poèmes, Mallarmé dans ses inoubliables causeries. Les vers de Mallarmé lui servaient, non à développer ses vues, mais à les appliquer. Il les composait, comme tous les poètes, pour donner une forme définitive à des impressions fugitives. Seulement, il avait horreur de la banalité et du déjà dit, et il s'efforçait de suggérer plus que de décrire. Ayant remarqué que certains mots, placés d'une certaine façon, avaient un pouvoir singulier d'évocation et faisaient rêver de choses très éloignées de l'objet dépeint, il substituait peu à peu au langage très direct un langage détourné et tout d'allusions mystérieuses. Il évoluait rapidement du langage analytique à une sorte de style synthétique, ne détestant pas les sens superposés. En d'autres termes, il poursuivait la chimère de faire passer le cerveau humain d'une forme d'expression simple et primitive à une forme raccourcie et supérieure, où ne subsisteraient plus que les mots essentiels et lourds d'un sens éternel. Sa tentative ne visait à rien moins qu'à doter l'humanité d'une cérébralité nouvelle et, le style étant un instrument d'analyse, de transformer cet instrument et de le perfectionner au point de nous rendre sensibles de nouveaux et mystérieux rapports entre les choses, entre les idées.

Reste à savoir si, au lieu de perfectionner le style, il ne le dissolvait pas et ne le ramenait pas à ses éléments primitifs. C'est assez probable. Il y a lieu de croire, en effet, que l'homme primitif a commencé par traduire tumultueusement ses impressions, donnant le pas aux plus vives, et que ce n'est qu'à la longue et pour se faire entendre de ses semblables qu'il a peu à peu découvert le langage logique et mis un ordre constant dans l'expression de ses idées, rejetant sur l'adjectif et sur le verbe les innombrables nuances et reflets qui lui avaient d'abord paru le principal parce que le plus immédiatement senti, tandis qu'il dut lui falloir du temps, beaucoup de temps pour s'apercevoir

que ces nuances et ces reflets n'étaient que les jeux furtifs et changeants de la pensée agissante. Il est vrai que cette méthode idéologique du langage, à laquelle l'humanité doit sans doute d'immenses progrès, a peut-être rétréci l'âme humaine et refoulé dans une ombre épaisse l'immense domaine de l'inconscient. C'est dans ce fond obscur que plonge l'imagination du poète, ce scaphandrier du mystère, c'est de là qu'il rapporte de temps en temps des choses qui font rêver, qui font pleurer, sans qu'on sache pourquoi. Il y a des harmonies, des rythmes, qui semblent sortir d'une harpe inconnue, des rapprochements inopinés de mots, qui donnent le grand frisson. Ce n'est qu'un éclair et tout rentre aussitôt dans le sommeil et dans la nuit.

Hélas ! Mallarmé, par ses vers, ne nous en a pas beaucoup fait sortir plus souvent que les autres. Ses essais et ses recherches n'ont donc pas abouti. Les uns et les autres appartiennent à ce cycle qui a donné naissance à la philosophie de Bergson. N'importe, ce penseur hermétique, ce lointain et souriant poète, dont le front avait été heurté du caducée, était de la race des dieux.

Quoi qu'il en soit, ce fut un vrai « poète décadent ». Son cas n'est pas unique. Il s'est reproduit plusieurs fois, à la fin des grandes périodes littéraires, avec Lycophron à Alexandrie, avec Perse à Rome. J'ai connu deux autres poètes, qui versèrent spontanément dans la même obscurité, Callon et Ernest Prarond, pour avoir voulu faire entrer, comme lui, trop de nuances dans leurs vers et avoir usé de trop de raccourcis. Il s'agit donc là d'une maladie qui atteint les littératures vieillies.

Mallarmé fut le modèle immédiat des premiers décadents, mais tandis que chez ce maître l'obscurité résultait d'une répugnance croissante à employer le langage direct et d'une sorte de coquetterie de la pensée qui voulait rester un peu sphynge et princesse lointaine, elle devint pour les disciples la loi même du style et, quand il leur arrivait

d'être clairs, ce ne pouvait être que par inadvertance ou maladresse. Le public n'y perdit pas grand'chose, car leur pensée était prétentieuse, puérile, tirée par les cheveux, ce qui ne saurait étonner chez de si jeunes hommes qui en étaient encore à confondre la pensée, ce fruit tardif et un peu âcre de l'âme, avec les raisonnements de l'école. Mallarmé ne les décourageait pas et s'intéressait même à leur travail, qui consistait à réunir bizarrement des mots inattendus, mais sonores et pompeux, d'où pouvait sortir quelque réussite fortuite.

LE SUBJECTIVISME SYMBOLISTE

Les choses pourtant n'en demeurèrent pas là. Il n'y avait pas que des naïfs et des sots à prendre part à ce mouvement, et tel quel il était dirigé dans le seul sens où il y eût quelque changement à espérer. Tous les jeunes poètes d'alors se rendaient compte obscurément que ce qu'ils avaient à dire différait profondément de ce que les Parnassiens avaient dit avant eux. Ceux-ci en éprouvaient un étonnement sincère, car ils étaient bien persuadés d'avoir réalisé, à force de soins, toute la perfection possible en poésie et d'avoir suivi les voies raisonnables et traditionnelles. En réalité, ils avaient été objectifs et descriptifs. Il n'avait pu leur entrer dans l'esprit qu'on pût voir les choses autrement qu'eux, qui avaient de bons yeux et qui étaient artistes. Or les nouveaux venus, qui étaient des rêveurs, avaient peu regardé au dehors et beaucoup en dedans d'eux-mêmes. C'étaient des sensitifs, des chimériques, des subjectifs.

Philosophiquement, et en dépit qu'ils en eussent, les Parnassiens avaient été des positivistes. La nouvelle génération, au contraire, avait trouvé juste sur son chemin la philosophie de Kant, dont la conclusion essentielle, conforme en somme à peu près à celle de Descartes, était qu'il n'y avait de réalités certaines que nos idées et par conséquent aussi nos songes. Nous ne connaissons en effet le

monde extérieur que par l'image qu'il laisse en nous et par les réactions de notre sensibilité. De là à admettre que tout n'est peut-être qu'un rêve, il n'y a pas loin et l'intervalle a été plus d'une fois franchi.

Je ne veux pas dire qu'il y eût beaucoup de poètes à douter sincèrement de la réalité du monde objectif, d'autant qu'en général, ce sont gens assez gaillards, pleins de toutes les sortes d'appétit et parmi lesquels se recrutent les faux poitrinaires et les malades qui n'en finissent plus de vivre. Le sens des réalités est très développé chez les poètes, mais ils ont une faculté de dédoublement, qui leur permet de penser d'une façon et de vivre d'une autre. Ce sont de bons et charmants garçons, en qui habite un dieu impérieux sous les ordres duquel ils filent doux. Peu importe ce que, dans sa jugeotte, rumine Sancho Pança, c'est don Quichotte qui décide pour deux.

Les décadents s'étant ralliés au subjectivisme, auquel les avaient préparés leurs habitudes d'esprit, ne regardaient plus les choses qu'à travers le miroir déformateur qu'était leur âme rêveuse. Et comme, d'autre part, ils étaient en même temps très raisonneurs, ils en vinrent assez vite à ne plus voir dans les choses ainsi réfléchies et immatérialisées en eux que des emblèmes et des *symboles*. Eux-même ne se virent plus comme des personnalités distinctes, mais comme un monde, aussi et plus peuplé que le monde extérieur. Chacun de leurs rêves, de leurs désirs, de leurs espoirs, chacune de leurs pensées devint une personne qui eut ses aventures et son roman. Ils ne disaient plus ma maison, mais la maison de mon rêve, de mes souvenirs, de mes regrets, de mon espoir, de mes pensées. Parfois à ce rêve ou à cette pensée ils donnaient un nom propre, un nom glorieux. Ils disaient, par exemple : Le roi Agamemnon, mon rêve, ou bien Lohengrin, Parsifal, Lancelot, Tristan, Tannhauser, car c'était le moment où régnait

Wagner à qui ils empruntèrent sa mythologie et le fatras de ses décors.

Ainsi l'école décadente se transforma bientôt en l'école symboliste. On en aurait pu trouver d'admirables applications antérieures dans les beaux et troublants poèmes d'Edgar Poe, que venait de traduire Mallarmé, et aussi dans Baudelaire :

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

ou encore :

Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme. L'Espoir
Vaincu pleure et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir !

Les immortelles *Chimères* de Gérard de Nerval étaient aussi des sonnets symbolistes avant la lettre. Le symbolisme se rattachait donc, à travers Mallarmé et Verlaine, à tout un courant de poésie hétérodoxe, à Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Gérard de Nerval, Edgard Poe, puis à des oubliés comme l'auteur des *Chants de Maldolor*, le comte de Lautréamont ou encore à Aloysius Bertrand et à son *Gaspard de la Nuit.* L'influence des poètes anglais modernes y était également très marquée, ce qui s'explique d'autant mieux que plusieurs des poètes symbolistes étaient d'origine anglaise ou américaine — tels Vielé-Griffin et Stuart Merrill.

La diminution du sentiment patriotique, conséquence de la diminution de la France, rendait notre littérature extrêmement perméable aux influences de la pensée étrangère, si bien que le *symbolisme* apparaît comme un mouvement littéraire cosmopolite de langue française. Au Grec Moréas, à Vielé-Griffin et Merrill, Anglo-Américains, vinrent se joindre bientôt les Belges Maeterlinck, Ver-

haeren, Van Lerberghe et finalement l'Italien d'Annunzio. Seule l'influence allemande directe ne semble pas s'y être exercée. C'est plutôt le contraire qui se produisit, la jeune école symboliste allemande procédant de la nôtre et en étant, pour ainsi dire, une filiale.

Quoi qu'il en soit, il y avait, dans ce retournement de l'objectif du dehors au dedans, une sérieuse chance de renouveler la poésie ou plutôt d'en garantir le champ, à la condition toutefois de ne pas abuser du procédé, mais de l'associer à l'ancien mode. Le premier écueil sur lequel ne manquèrent pas de se jeter la plupart des nouveaux venus était l'allégorie, la pire sorte d'allégorie, celle qu'on ajuste péniblement à des considérations critiques, à des vues de psychologie, à des théorèmes métaphysiques. Nombreux, hélas ! furent les malheureux, qui avec une patience inlassable de bureaucrates, s'appliquèrent à traduire, en ces prétentieux et difficiles rébus, des idées bonnes tout au plus à remplir un médiocre article de journal. Quelques-uns, comme Vielé-Griffin qui, entre parenthèses, eut parfois d'exquises et brèves trouvailles, s'attaquèrent à de beaux sujets : Sapho, Atalante, par exemple, dont ils entreprirent de dégager le sens éternel, laborieusement, en formant le tissu de leurs poèmes non avec les rêveries que le sujet aurait dû leur suggérer, mais avec des gloses de professeurs de philosophie, subtilement traduites dans le nouveau jargon. Cela donne l'impression d'un chant d'Homère, où quelque obscur Lycophron aurait substitué au texte les commentaires de Zoïle ou d'Aristarque versifiés en style baroque. On est désolé de voir tant de talent et tant d'ingéniosité dépensés à contre-sens.

C'est que le symbolisme tyrannisa vite ses adeptes qui, croyant avoir trouvé la formule de la littérature à venir, s'y cramponnèrent comme à leur gloire et, n'osant reviser leur *Credo*, n'en voulurent rien examiner, de peur d'avoir à en renier quelque chose et à convenir, au fond de leur

cœur, que la plus grande part de leur œuvre, dont ils étaient si fiers, avait été bâtie sur une erreur de jeunesse.

Et pourtant il y avait quelque chose à faire et que j'ai essayé moi-même. Lorsque les Parnassiens, comme Banville, abordaient un mythe, ils s'efforçaient de le reconstituer à la manière grecque, de le rendre aussi grec que possible, en s'inspirant de la sculpture et des dessins des vases grecs, en se servant d'une phraséologie convenue. Nous, au contraire, en qui ces légendes mystérieuses ont repris une vie nouvelle, nous les voyons avec des yeux plus familiers, nous en aimons les personnages, en compagnie desquels nous avons souvent rêvé. Ils ont dépouillé pour nous la raideur de leurs formes plastiques. Nous ne les voyons plus à travers les imaginations des autres. Nous en sommes hantés nous-mêmes.

Tous mes lecteurs connaissent la mélancolique et tragique aventure des deux filles de Pandion, roi d'Athènes, Procné, qui fut changée en hirondelle, Philomèle en rossignol, tandis que le féroce Térée, leur mari et amant thrace, était métamorphosé en huppe, acharnée à leur poursuite. Je voulais ramasser dans un seul et émouvant tableau tout ce drame, représenter l'arrivée terrifiée des fugitives, venant demander refuge à leur vieux père. De loin, à travers la campagne, on les voit s'avancer si rapides qu'il semble qu'elles ne touchent plus au sol de leurs pieds. A peine les a-t-on aperçues, que déjà elles s'engouffrent dans le palais et se blottissent palpitantes, sans souffle et sans voix, contre les murs, suppliant qu'on les cache. Avec des mots entrecoupés, elles racontent les terribles choses qui se sont passées. Alors, comme un épervier, entre et veut se jeter sur elles Térée, fou de fureur. Les gardes du palais, qui forment le chœur, le retiennent. Altercations violentes. Reproches sanglants. Puis la fureur devient plus forte que l'obstacle et précipite Térée sur ces victimes, mais la peur leur a donné des ailes,

Elles s'enlèvent jusqu'aux fenêtres. Dans le tumulte de la salle, l'œil les perd de vue, ne perçoit plus que leurs formes rapetissées, la fenêtre s'ouvre, elles s'envolent l'une sous les lambris du toit, l'autre dans le bosquet voisin, tandis que Térée, transformé aussi, en les poursuivant, n'est plus reconnaissable qu'à l'aigrette de son casque, que la brise agite encore sur sa menue et fière tête de faucon. Le crépuscule achève de s'éteindre, et tandis que Procné commence son nid, Philomèle, dans le bois voisin, chante sa chanson de rossignol.

Mais autant l'action doit être émouvante et rapide, dessinée à grands traits, autant il faut que l'atmosphère fantastique en soit préparée. Pandion, sans nouvelles de ses filles, s'inquiète, et le chœur, lui rappelant son grand aïeul Cécrops, le roi serpent, ne fait que le troubler davantage. Il se voit vieux, inconsistant non moins que le décor et l'univers qui l'entourent et qu'il sent guettés et rongés ainsi que lui par les forces de la nature, du temps et de la légende. Il n'est qu'un roi de fable, un roi de rêve et comme tel voué à de mystérieux chagrins, et cependant il est plus réel, en son existence chimérique, que tant de morts oubliés et sans nom, puisqu'il vit et vivra à jamais peut-être dans les mémoires, représentant de choses, d'émotions et d'idées aussi importantes qu'a pu l'être l'action de tel conquérant fameux.

LE CHŒUR (*composé de gardes du palais*).

O Pandion, pourquoi, triste et silencieux,
T'efforces-tu de nous dissimuler tes larmes?
Douterais-tu du cœur de tes compagnons d'armes?
Ou sur ta bouche amère arrêtant les aveux,
Est-ce ta dignité qui t'oblige à te taire?
Et notre dévouement serait-il indiscret?
Qui de tes serviteurs cependant oserait
Se comparer jamais à toi, Fils de la Terre?

Car nous savons ta race auguste et quel divin
Et formidable aïeul te fut ce fatidique
Roi Cécrops, à la fois homme et serpent, qui vint,
En des temps oubliés, pacifier l'Attique.
D'où venait-il? Je sais qu'il était étranger.
J'ai souvent sur sa forme hybride interrogé
Des gens que je savais avoir pu le connaître;
Tout ce qu'il m'a semblé comprendre de son être,
C'est que, sauf par la tête et par l'entendement,
Le serpent dominait en lui sinistrement
Ou plutôt, dans sa forme encore mal définie,
Il mêlait par un trouble alliage de sangs
L'homme au cœur maladif, la bête aux reins puissants,
Ni vraiment homme, ni vraiment serpent, Génie.
Aussi ne pouvait-on plus oublier ses yeux,
Des yeux fascinateurs et pensifs de reptile
Qui, même dans la lutte et même furieux,
Sait rester à la fois effrayant et tranquille,
S'apprêtant à former avec son ennemi,
Vers qui, sûr de sa force et sans hâte, il s'avance
Et que son lourd regard aura presque endormi,
Le vase monstrueux dont il paraîtra l'anse.
Ils luisaient, ces grands yeux, comme deux lampes d'or,
Dont sa double pensée illuminait ses veilles,
Quand, rappelant à lui ses songes, leur essor
De sa double nature évoquait les merveilles,
Ressuscitant les grands siècles évanouis,
Où l'homme, surgissant tout à coup de la bête
Et sur le monde ouvrant ses regards éblouis,
Dressa comme un royal diadème sa tête
Si pesante déjà d'ennuis et de désir!
Sans doute dernier-né de ces Titans de l'ombre,
Grandioses essais de la race à venir,
Du haut de ses pensers comme d'une tour sombre,
Il voyait s'éloigner sans haine et sans amour
Sur l'horizon des temps toujours plus diaphane
Des monstres fraternels l'informe caravane,
Qui dans l'humanité s'enfonçait sans retour.

PANDION.

Sans retour? En as-tu vraiment la certitude?
Est-il vraiment tué, le germe que je crains?
Du serpent ancestral, tout le long de mes reins
Ne sens-je pas monter l'antique inquiétude?
Dans ma tête peu sûre et mon cœur désolé,
En nous, autour de nous, je sens tout si fragile!
Je ne sais par quel air trop dévorant brûlé,
Le marbre ici devient pareil à de l'argile.
Sournoise, la nature enlace ces piliers.
De ses agressions j'ai peine à me défendre,
Les corniches du toit même semblent attendre
Des oiseaux douloureux et des nids singuliers
Et sous le bois doré des pliantes solives,
Dont je prévois l'écroulement plein de fracas,
Les Légendes aux doigts cruels et délicats
Brodent hâtivement déjà leurs fleurs naïves.
Il me faut esquiver leurs pinceaux insistants.
D'un carmin désuet leur malice me farde
Et véritablement, si je n'y prenais garde,
Elles me vêtiraient d'habits couleur du Temps,
Car chacune de ces indiscrètes intruses,
Ouvrière formée à l'école des Muses,
S'attache obstinément aux familles des Rois,
Et dans nos vieux palais, déjà hantés du Songe,
Fait entrer en secret le Meurtre et le Mensonge,
Tandis que, dans la nuit, galopent les Effrois.
Hélas! sentimentaux réduits et misérables,
On nous appellera les gens des vieilles Fables,
Car je sais nos destins bien près d'être achevés.
Les générations qui prendront notre place
Ne retrouvant de nous qu'une indistincte trace,
Nos temps leur paraîtront moins vécus que rêvés...

J'arrête ici cette longue citation. Elle aidera à comprendre, je l'espère, le tour d'esprit par lequel nous nous rattachons tous plus ou moins au symbolisme.

Nous ne modifions pas les données des légendes ; elles ont poussé en nous des racines trop profondes, elles sont trop mêlées à notre vie intérieure ; elles ne sont plus grecques, elles sont nôtres ; elles ne font plus partie de la mythologie grecque, mais de la mythologie de notre âme, dans l'atmosphère et les paysages de laquelle elles se sont déroulées. Dans notre âme, il y a une Athènes, une Thèbes, une Thrace primitives, des archipels et des mers où courent de hardis Argonautes. Tout y vit d'une vie présente. Ce sont les mêmes contes, les mêmes histoires, mais vécus dans une sensibilité spéciale, au pays de notre imagination, à l'aube du passé de notre monde intérieur, en des cosmogonies dont le sens nous est personnel et se relie à toute notre pensée.

La fréquentation des opéras de Wagner fit naître, à la même époque, chez quelques poètes, l'idée d'une sorte d'orchestration littéraire du poème, c'est-à-dire qu'ils se demandèrent s'il n'y aurait pas moyen d'envelopper le texte principal d'un accompagnement plus purement musical, d'une escorte de mots parallèles choisis surtout pour leurs sonorités et leur richesse de songeries, pour leurs allusions à des choses en apparence étrangères au sujet et lointaines, mais exprimant tout de même des correspondances mystérieuses de ce sujet avec d'autres sujets plus vagues et plus généraux, en d'autres termes de baigner le thème dans un milieu mélodique et philosophique qui le pénétrerait et le prolongerait sans l'absorber.

De tous temps, cela avait un peu existé ; de tous temps, les poètes s'étaient préoccupés de créer l'atmosphère de leur œuvre en introduisant çà et là des mots suggestifs dont la signification et l'étrangeté débordaient leur sujet. On ne pouvait pas aller beaucoup au delà, il y a à tous les efforts des limites naturelles. Les dépasser menait au fouillis verbal, à la confusion, à la submersion du sens

sous les mots, à la nuit désespérée d'une noyade générale où, comme dans Virgile,

Apparent rari nantes.

Çà et là de certains textes symbolistes, rédigés ainsi sur un double plan, émergent une tête, un bras convulsifs, furtivement éclairés et que recouvrent vite des ténèbres, auxquelles on finit par ne plus s'intéresser. Ce n'est plus du symbolisme, c'est de l'art cubiste.

Il n'en est pas moins vrai que l'idée d'orchestration littéraire est juste. Elle l'est en particulier pour le poème dramatique, où le chœur joue le rôle de l'orchestre. Le chœur enveloppe la pièce de considérations étrangères, mais parallèles au sujet.

On ne retrouve que ce qui est éternel. Notre théâtre poétique, qui n'usait pas du chœur, manquait de quelque chose. Et c'est le sentiment obscur du malaise créé par son absence qui s'est traduit par l'expression de ce desideratum de l'orchestration du poème.

LE VERS LIBRE

Une des grandes innovations de l'Ecole symboliste, ce fut le vers libre. Ni Verlaine, ni Mallarmé surtout ne l'avaient réellement pratiqué. Verlaine seul avait fait assez largement usage des vers de 9, 11 et 13 syllabes, qu'il recommandait pour leur légèreté aérienne :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair
Plus vague et plus soluble dans l'air...

disait-il, ajoutant l'exemple au précepte.

Vers le même temps, le puriste José-Maria de Heredia modifiait la définition de l'alexandrin : « Ce n'est pas, comme on le croit, disait-il, un vers de 12 syllabes, c'est le vers-type. Il a pour mesure l'intervalle moyen d'une respiration à l'autre. Son rythme réglé sur des nombres pleins et parfaits donne entière satisfaction à l'oreille et à l'esprit. »

J'ajouterai que le chiffre de 12 syllabes n'est qu'une conception approximative et grossière, qui ne tient pas compte de la durée relative et de la valeur des syllabes. En réalité, l'alexandrin est un composé irrégulier de spondées, d'iambes et de dactyles. Ce sont les iambes et les dactyles qui lui donnent parfois tant de grâce et de légèreté.

L'ancienne définition portait que l'alexandrin était un vers de 12 syllabes, coupé après la 6e par une césure, qui le divisait en deux parties égales. A cette définition, Heredia en fit substituer une autre par l'Académie qui, après la démonstration du poète, reconnut que l'hémistiche n'était pas une césure, mais un accent fort sur la 6e syllabe. Ce fut la libération.

Déjà les parnassiens pratiquaient assez couramment l'alexandrin ternaire avec double césure à la 4e et à la 8e syllabe. Exemple ce vers de Cl. Popelin :

Endormez-vous — dans le velours — de votre mante.

Les symbolistes s'aperçurent vite que cette coupe n'était pas la seule harmonieuse, et Jean Moréas put écrire exquisement :

Sous vos longues chevelures, petites fées,

qui était bien un ternaire, mais rendu plus aérien par l'emploi de syllabes muettes. Moi-même j'ai pu écrire :

Ombre superbe — et lamentable — de mon père,

ce qui est un alexandrin, incontestablement harmonieux, formé de trois parties inégales : 4, 5 et 3 syllabes.

Remarquons, en passant, qu'Horace, dans ses odes, a employé un vers qui n'est le plus souvent qu'un alexandrin.

Exemple :

Et fratres Helenæ, lucida sidera.
Obstrictis aliis, praeter lapyga...

Parfois, mais plus rarement, c'est un endécasyllabe :

Pauperum tabernas regumque turres

ou encore :

Eheu! fugaces, Posthume, Posthume!...

que j'avais autrefois traduit également, par une heureuse mégarde, en un vers de 11 syllabes :

Ils s'en vont, ils s'en vont, loin de nous, Posthume.

Ceci prouve qu'à travers les différences de métriques, les lois essentielles du groupement mélodique des sons se retrouvent, et que si les poètes latins et grecs ont écrit, sans le savoir, des alexandrins, il nous arrive à nous aussi d'écrire des hexamètres, des pentamètres, des iambes, et il est juste et bon qu'il en soit ainsi, de quoi il faut conclure que l'oreille est juge en dernier ressort.

D'autre part, il convient de se rappeler que l'alexandrin ne saurait être isolé. Sa structure intime dépend des vers qui le précèdent ou qui le suivent, au milieu desquels il n'a que son rang et son rôle d'incidente. C'est la phrase logique ou musicale qui le commande ou le détermine. C'est pourquoi il est sot de parler du beau vers en soi et de le composer comme s'il devait être détaché du morceau auquel il appartient.

Je vais plus loin. J'estime que le morceau eût-il cinquante, soixante vers, chacun de ces vers est d'avance déterminé jusqu'au dernier par le mouvement qu'ont déclenché les trois ou quatre premiers mots, de même que les trois ou quatre premières notes d'un morceau de musique devraient impliquer inexorablement toute la symphonie. C'est le départ d'une grande vague de sentiments et de sons. Chaque phrase appelle la suivante, qui s'en détache large ou resserrée, parfois presque étranglée dans l'ébranlement produit par le rythme initial, où le vers roule, sursaute, prend son aspect libre ou heurté, étouffe, crie, chante ou murmure, selon la place ou la

forme à laquelle ses voisins qui le pressent le réduisent.

On peut du reste presque dire que le poème tout entier préexiste en quelque sorte à sa composition et cela est particulièrement vrai du poème dramatique. Dès que vous en avez adopté le sujet, le ton, la situation principale et les personnages, tout le reste s'en déduit rigoureusement et presque mathématiquement jusqu'aux moindres détails. Si la pièce était parfaite, tous les vers, du premier au dernier, devraient obéir à l'impulsion primitive et en recevoir chacun leur forme particulière, car ils retentissent tous, les uns sur les autres.

Cette impulsion, ce mouvement imprimé dès les premiers mots irrésistiblement à toute l'œuvre, c'est le rythme du style, qui vient du fond de l'âme du poète et est sa marque personnelle.

Ce que nous reprochions à l'ancienne prosodie, c'était de nous imposer des formes préalables ayant déjà servi à d'autres et non adéquates à notre sentiment. Nos vers marchaient du même pas, emprisonnés dans des cuirasses trop magnifiques et trop retentissantes, déjà forgées par quelque Hugo ou quelque Leconte de l'Isle, et les mauvais poètes étaient vraiment trop avantagés, puisqu'ils n'avaient qu'à choisir ce qui leur convenait dans cette ferraille, tandis que les autres étaient obligés de guinder, d'étirer l'expression de leurs sentiments pour les mettre à la mesure de ces vers dont la carcasse était faite d'avance. Puis un sentiment s'exprime en nuances successives et changeantes sur lesquelles doit se modeler le rythme.

Il est vrai que la liberté absolue du rythme comporte des responsabilités et qu'il faut être vraiment bon musicien pour savoir en jouer, pour ne jamais perdre le fil mélodique à travers tous les méandres d'un chant si longuement capricieux.

Mais La Fontaine nous en avait déjà donné d'incomparables modèles. *Le Chêne et le Roseau*, par exemple, du

commencement à la fin, se déroule sans le moindre faux pas, sans le moindre accroc ; le vers plie à la moindre brise, se ride avec la face de l'eau, se durcit et se redresse avec le chêne, accourt en tempête avec le vent et, dans un grand bruit, où passent les échos les plus profonds des plus vieux poèmes et qu'on entend jusque chez les morts, brusquement il reproduit l'ébranlement du géant qui se déracine. Pas un instant ne s'est rompu le rythme et cependant le poète a changé dix fois de ton et de mètres.

Qu'on se rappelle aussi l'*Invitation au Voyage* de Baudelaire :

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller, là-bas, vivre ensemble...

Quelle musique égalerait l'agréable chanson de ces vers !

Il n'y a pas de règles pour le rythme, dont on sent pourtant qu'il obéit à des lois rigoureuses mais insaisissables comme celles du chant. Il doit sûrement se dérouler en des sortes de courbes pures et précises et dessiner dans le domaine des sons de véritables arabesques. Le consentement de l'esprit et de l'oreille nous avertit seul de sa réussite :

Et toi, Zeus, protecteur et père
Du besacier, du pèlerin,
De ceux dont la bourse est légère
Et que pousse par tout chemin
La noire Bergère,
La Misère
Aux pieds d'airain.

Maître très fort, très grand, très juste
Qui relèves, compatissant,
L'arbuste
Que ton souffle courbe en passant ;



Laisseras-tu l'affreux mystère
S'accomplir
Et ta foudre, ô grand Sagittaire,
Dormir?

Il est des rythmes infiniment plus souples et plus variés que celui-ci, que j'emprunte à mon *Cyclope*. On en trouverait dans les *Odelettes* d'Henri de Régnier de nombreux et d'exquis exemples. Mais il faut les savoir dire et réciter pour révéler tout ce qu'ils contiennent et cela non plus ne s'apprend guère. Il faudrait presque les noter musicalement, car c'est une chanson qui a un air très déterminé.

Je reste partisan de la rime traditionnelle, car le rythme n'est qu'une question de mesure et de mise en valeur de certains mots, arrangés musicalement, dont la rime, par son retour irrégulier, accroche au passage et fait tinter, au bon endroit, les plus essentiels. Plus le rythme est libre, plus la rime semble nécessaire pour en marquer les points de flexion et rappeler qu'il s'agit de vers et non d'une prose ingénieusement cadencée. Cette rime, je la souhaite régulière et conforme à l'ancien usage, car il me semble que toute liberté doit avoir pour contrepoids une observation plus scrupuleuse de la loi qu'on se décide à respecter. On ne peut abolir toutes les limites à la fois, sous peine d'arriver à l'informe.

Ceci dit pour le vers libre et purement lyrique, je reste partisan également pour le dialogue théâtral par exemple, de l'alexandrin libéré à rimes plates, c'est-à-dire se succédant deux à deux, masculines et féminines. A ce propos, je rappellerai encore ce que nous disait Heredia: « Le poète qui rime le plus richement de nous tous est Sully-Prudhomme et l'on ne s'en aperçoit pas, parce que la rime n'est pas seulement le choc de deux syllabes, c'est surtout le choc de deux idées. » Cette définition rappelle l'observation de Silvain, remarquant que Racine met

toujours la pensée à la rime. A ce sujet, j'ajouterai que la rime riche est, en général, la plus banale, c'est celle qu'on trouve la première. De plus, rapprochant parfois deux idées très éloignées, elle aboutit fréquemment à une sorte de jeu d'esprit incompatible avec le sérieux et le naturel qu'exige l'expression de sentiments vrais et profonds. Elle devient vite insupportable au théâtre, où l'auteur se doit préoccuper surtout de rendre le son de la vie. L'idéal, c'est que la rime ne s'y fasse pas remarquer. qu'elle y amène le mot, pour sa signification et non pour son bruit. La supprimer ne serait pas moins maladroit, car l'oreille et l'esprit en ont l'habitude. Tous ceux qui ont dormi au bruit de la roue d'un moulin se rappellent avoir été réveillés dès que ce bruit cessait. Il en serait de même d'une rime qui viendrait à manquer ; elle ramènerait mal à propos l'attention sur la fin du vers.

L'alexandrin contenant en lui tous les autres vers de toutes mesures, il devient aisé d'en faire un véritable vers libre. Avec l'hémistiche il se composait véritablement de deux vers de six pieds et, sous la forme ternaire, de trois vers de quatre pieds. Un simple déplacement de la césure lui permet de se prêter à toutes sortes de combinaisons rythmiques (1), et par conséquent à toutes les inflexions du langage, et de prendre tous les tons depuis le plus familier jusqu'au plus lyrique.

Passant, va-t'en voir jusqu'à la barrière
Il se passe d'étranges choses par là-bas.

Comment voudrait-on, sans en affaiblir l'énergie, rendre la même idée avec un alexandrin coupé en deux par l'hémistiche? S'il en est qui croient le pouvoir, je les

(1) Qui ne se rappelle ce vers d'Hégésippe Moreau, que sa césure après la onzième syllabe rend si délicieux :

La Voulzie est-ce un fleuve aux grandes îles? Non...

plains. Je ne vois, pour ma part, aucun intérêt à cette réussite, tandis que, grâce à la liberté de la césure, il est enfin possible d'atteindre, malgré la rime, à ce ton de simplicité qui nous ravit dans la poésie grecque et qui jusque-là nous paraissait interdit :

De ce ton de simplicité, voici deux exemples que j'emprunte à Euripide : Lorsqu'Hercule retrouve ses enfants, ceux-ci se pendent naïvement à ses vêtements. Il leur dit : « Mais ne me tenez pas ainsi. Je ne veux pas m'envoler. Je n'ai pas des ailes. » — Lorsque Polyxène va mourir, elle dit à sa mère Hécube : « Je vais revoir Priam, Hector. Que faudra-t-il leur dire de ta part ? »

Comment conserver ce ton de naïveté si touchant, comment détacher ces traits du reste du texte, si l'alexandrin ne se brise pas, ne s'humilie pas un peu pour les recueillir, non qu'il soit impossible de les faire entrer à peu près dans le moule rigide de notre vieil alexandrin, mais l'essentiel sera sacrifié ; ils iront se perdre dans le ron ron monotone des vers précédents.

Les Parnassiens et leurs disciples ignorèrent en général les vers d'émotion. Les malheureux ne disaient-ils pas que la poésie devait être impassible, rejetant ainsi tout ce qui fait le charme immortellement jeune d'Homère ? Or le vers d'émotion, comment le concevoir autrement que brisé et isolé dans sa mélancolie ? Et si les règles s'y opposent c'est que les règles ont tort et sont à reviser.

En résumé, la conquête essentielle est celle de la liberté du rythme et c'est aussi, je crois, la moins choquante, Je tiens qu'il est prudent de ne prendre que les libertés indispensables, si l'on veut éviter les rigueurs d'une réaction. La liberté du rythme n'intéresse que l'oreille, dont l'éducation chez nous restait un peu rudimentaire, mais gardons-nous des libertés qui offensent l'œil habitué aux belles symétries. Il m'est désagréable de voir rimer ensemble des singuliers et des pluriels et

toutes autres syllabes qui, rendant le même son, offrent d'horribles différences orthographiques. Du moment qu'on fait l'effort de rimer, mieux vaut rimer correctement. Ce n'est pas plus difficile.

Sur deux rimes, il y en a presque toujours une qui repose sur une cheville, c'est-à-dire sur une incidente, plus ou moins adroitement introduite et choisie ; mais cette rime incidente provoque, par son choc avec l'autre, une sorte d'étincelle, dont s'éclaire vivement le mot qu'on veut mettre en relief.

Je préfère que le vers-cheville se tienne modestement à sa place et évite de se faire remarquer, car c'est le propre du style de décadence de chercher ses effets en dehors de la vie et du naturel. Les poètes grecs, qui n'avaient pas de rimes à chercher, ne chevillaient pas et se privaient donc de toutes ces fausses beautés, mais les vraies n'en étaient que plus charmantes. Or c'est à eux qu'il faut toujours revenir comme à la source.

Tel est, à mon avis, le nouvel art poétique légitime.



On voit que si le symbolisme n'a pas produit directement beaucoup d'œuvres remarquables, il a du moins remué beaucoup d'idées rénovatrices. Sa stérilité relative n'est qu'une stérilité d'attente. Il n'en faut pas juger du reste sur la personne de ses porte-drapeaux. Le symbolisme a pénétré de son influence toute la littérature contemporaine, même la littérature qui lui fut hostile, mais qui s'est approprié plus d'une de ses vues et l'a volé pour le mieux combattre.

Tous les groupes qui en sont sortis ne se réclament pas également de lui, mais les plus ardents à le renier sont peut-être ceux qui lui doivent le plus. Par contre, il en est

qui parurent en être directement issus et qui s'en éloignèrent rapidement.

Moréas, qui fut un des chefs de l'Ecole décadente, s'en sépara vite pour fonder l'Ecole romane, d'où sortit bientôt le néo-classicisme, à l'ombre duquel grandirent en politique l'Action française et le néo-royalisme.

Moréas n'avait vu dans le mouvement auquel il avait participé qu'une occasion de réforme du style poétique. Il resta constamment fidèle à son éducation hellénique et entreprit chez nous de continuer le mouvement interrompu par la mort d'André Chénier, dont il fut le plus pur émule. Malheureusement, il lui manqua d'être né Français, ce qui l'empêcha de se rendre compte complètement du génie de notre langue, qu'il aima indistinctement dans tout son passé et son présent, sans en distinguer les parties mortes des parties vivantes. C'est ainsi qu'il se passionna pour des archaïsmes, et lorsqu'il entreprit sa traduction de l'*Iphigénie* d'Euripide, il s'amusa à l'obscurcir d'inversions périmées. Il fit une traduction qu'il aurait fallu traduire une fois encore avant de la jouer, mais où chantent des chœurs et des fragments incomparables. On a fort admiré ses *stances*. C'est de la musique sans paroles sur les rythmes anciens de Bertaut. Je dis de la musique sans paroles, parce que les mots n'y sont pas employés pour exprimer de la pensée, mais de simples émotions, les mots ne servant qu'à accompagner le rythme.

A la lisière du symbolisme flottent les délicieuses et amusantes fantaisies de Laforgue, d'Henri Bataille et de Francis Jammes, faites de subtiles notations et d'une poussière de poésie intime. Ces trois poètes sont comme trois frères. Henri Bataille est plus neurasthénique et nous a donné, dans sa *Chambre blanche*, les fleurs de ses rêves d'enfant malade. Jammes fait des vers qui nous poursuivent comme des réminiscences mélancoliques et

charmantes de songes d'un enfant qui aurait dormi dans des rideaux de toile de Jouy et vécu des matinées attardées dans un décor du temps de Bernardin de Saint-Pierre. Quant à Laforgue, il détache avec des sons aigrelets, mélancoliques et doux, dont il est le premier à sourire, d'une vieille mandoline, de petites chansons espiègles et douloureusement parisiennes.

Mais le plus grand de tous les poètes symbolistes, parmi les lyriques purs, le seul grand peut-être et qui restera, c'est Henri de Régnier, dont les *Jeux rustiques et divins* continueront à étonner et à charmer les futures générations. Malheureusement il s'est glacé un peu trop vite ; il s'est trop intéressé à son jeu d'artiste et en a oublié son rôle somptueux.

LITTÉRATURE FRANCO-ÉTRANGÈRE

Sans absorber, — et il s'en faut, — la majorité des littérateurs et des poètes contemporains, le Symbolisme n'en est pas moins devenu tout un monde aux frontières mal définies. Peu à peu, il perd ses caractéristiques du début, tend à éliminer ses raisons d'être, laisse sommeiller ses anciens dogmes et se borne à quelques signes extérieurs de ralliement, si bien qu'on y peut rattacher des gens qui se défendirent d'en être, — comme Charles Péguy, par exemple, ou Francis Jammes, le symbolisme n'étant plus guère que le nom collectif de tous les dissidents, à quelque degré que ce soit, de la poésie régulière et de la littérature traditionnelle. Du reste, on serait assez embarrassé pour dire où est aujourd'hui le symbolisme, où il n'est pas, les groupes autant que les idées étant incroyablement mêlés, en ces dernières années. N'importe. Je crois qu'en y rangeant Maeterlinck, Verhaeren, Gabriel d'Annunzio, Paul Claudel, Francis Jammes et Charles Péguy, je répondrai bien à l'idée que se fait du symbolisme le grand public et qui, en somme, est exacte, car si quelques-uns des grands écrivains et poètes que je viens de nommer ont cessé de se conformer à la doctrine et peuvent croire, de bonne foi, n'avoir plus rien du symbolisme, ils ont gardé un certain pli au cerveau, une

certaine manière de penser et d'écrire qui dénoncent leurs anciennes fréquentations !

Du reste, il y a beau temps que le subjectivisme philosophique, dont j'ai parlé comme caractérisant la première mentalité des symbolistes, a fait place, chez les six que j'ai énumérés, à des préoccupations plus objectives. Maeterlinck, Verhaeren se sont largement sécularisés sous ce rapport. Claudel, Jammes et Péguy sont entrés dans le catholicisme par la porte chantante et fleurie de saint François d'Assise et des vieux Franciscains. Quant à Gabriel d'Annunzio, fils attardé de la Renaissance italienne et tout plein d'une ivresse dyonisiaque, comme s'il venait de courir les monts de sa patrie avec le cortège échevelé des Bacchantes, son rêve fut plutôt d'un « héros » que d'un penseur et ses œuvres ne sont que l'accompagnement livresque et musical du poème de sa vie.

En réalité, le symbolisme n'est qu'une secte littéraire de non-conformistes, dont les membres n'ont presque plus entre eux une seule idée commune et gardent cependant comme un air de famille et peut-être encore le sentiment de la nécessité de l'admiration mutuelle, en même temps que de la méconnaissance systématique de tout ce qui n'appartient pas à la confrérie.

Les groupements littéraires, fortement constitués autour d'un noyau solide comme le *Mercure de France* ou la *Nouvelle Revue française,* les deux doublés d'une maison d'édition prospère, finissent par former une personnalité collective à sensibilité rétractile intense, à volonté habile et tenace. Dès qu'une menace à sa marche prudente apparaît, le corps tout entier réagit. Il s'est fondé ainsi une sorte de franc-maçonnerie à objectif limité, qu'une alliance tacite réunit à d'autres groupes voisins, en sorte qu'on nous a fait peu à peu admettre qu'il est des gens qu'il est de mauvais goût de louer, et qu'il en est

d'autres dont on ne peut, sans impiété, parler autrement qu'à genoux.

Ce n'est pas là ma posture préférée. Quand, à propos des tragiques grecs, de Corneille, de Racine, de Shakespeare, je puis m'exprimer avec tant de liberté familière et essayer de dégager les causes qui ont donné à leur génie toute sa force ou en ont compromis en partie le développement, je n'aurais, quand il s'agit de contemporains bien plus discutables, qu'à baiser humblement les traces que leurs pas ont laissées dans la poussière ! Non certes ! Et si un grand contemporain se trompe, on peut essayer de remédier à son erreur, on peut crier : « Casse-cou ! » à ceux au moins qui s'apprêtent à le suivre. Et c'est tout le but de la critique.

La mienne ne veut prendre en traître personne. Elle s'inspire de principes connus. Je cherche les conditions dans lesquelles se sont formés et épanouis les chefs-d'œuvre, et spécialement les chefs-d'œuvre français, qui sont les arborescences et les fleurs de notre génie national et j'attribue à l'absence de ces conditions toutes les déformations et malformations que je découvre aux œuvres contemporaines. Je suis persuadé que le plus beau génie dévoyé ne peut être que dangereux à lui-même et aux autres et qu'il est de mauvaises époques pour le génie ainsi que pour le talent. Je crois que nous sortons d'une de ces époques de gaspillage des plus belles forces intellectuelles, parce que nous nous sommes cru « trop malins », parce que nous nous sommes persuadé que c'est le génie qui fait les lois, alors qu'au contraire il n'atteint son plein développement qu'autant qu'il y est soumis lui-même.

***

On pourrait dire de Verhaeren qu'il fut un grand poète national de la Belgique, si la Belgique avait possédé

tous les éléments qui constituent vraiment une nation. Comme les conditions qui lui avaient été faites restreignaient le sentiment national, Verhaeren se borna à être un grand poète flamand de langue française, qui chanta la vie de son pays, les souffrances, les colères, les espoirs et les rêves d'un pays d'usines, entouré de champs de pommes de terre et de betteraves. Il fut le grand poète du syndicat ouvrier et industriel, qu'était son pays ; il fut donc poète social et même socialiste, mais avec une puissance correspondante à l'âme de son peuple. Il fut le produit maladif de ces villes modernes, de ces cités du feu, du fer et de l'acier, où l'âme se teint à la suie et au noir de fumée, où les instincts de liberté et de lumière contrariés se replient, s'exaspèrent et s'affolent. Il fut le Dante quasi-involontaire de cette autre cité dolente. Je dis quasi-involontaire, car il ne composa point son poème, il se le laissa imposer par sa nature, il le subit, il n'en sut point dégager le sens supérieur, il ne domina pas son sujet et conçut son rôle de poète comme surtout descriptif. Il décrivit le monde, tel que le déformait en lui son imagination effrayée et malade et confondit ses hallucinations à demi volontaires avec l'inspiration. En d'autres termes, il fut un poète peintre, qui ne peignit qu'avec trois couleurs, le noir de fumée, le rouge du feu des forges, sur lesquels il passa une couche épaisse de brumes. Il fut un grand poète, dans le sens où furent grands certains petits peintres de son pays, de ce pays, à qui l'on doit cependant le clair-obscur de Rembrandt, mais, hélas ! le clair-obscur de Verhaeren ne s'illumine jamais et nuls disciples d'Emmaüs n'y ont l'éblouissement subit de reconnaître, à l'heure de la fraction du pain, le visage de leur Dieu ressuscité. Pour lui, tous les dieux sont bien morts et il n'y a de divin que la morne caravane humaine en marche vers le progrès et qui épèle avec ardeur

le triste petit évangile socialiste, l'Evangile du fer.

La philosophie socialiste-positiviste de Verhaeren n'est pas encourageante. C'est un christianisme décapité. L'individu n'y intervient que comme une cellule du corps de l'humanité, la cellule disparaît ou se sacrifie, le corps survit ; l'essentiel de l'homme se survit dans l'humanité qui réalise peu à peu l'épanouissement de tous les germes qui étaient en elle. Certes, il y aurait matière là-dedans à une grande et sublime mélancolie ; mais on ne voit pas beaucoup que Verhaeren s'y abandonne. Et cela ne m'a pas l'air très naturel. Il prend trop facilement son parti de la situation et, content de faire des vers et de beaux vers, il s'en étourdit et s'en satisfait.

Mais alors ce n'est plus que de la littérature.

Il est impossible que les hommes s'en tiennent longtemps à cette philosophie de résignation morne. Dès que l'âme retrouvera dans un système une possibilité d'espoir, elle s'y raccrochera éperdument. Et quant la poésie, elle ne peut s'accommoder indéfiniment de doctrines qui nient l'importance de la personnalité individuelle, sur laquelle elle est fondée. De telles doctrines ne me paraissent avoir aucune chance d'avenir. Elles entraîneront plus ou moins dans leur ruine les œuvres qui en furent inspirées.

Ainsi, n'étant soutenu ni par l'idée séculaire de patrie, ni par une idée religieuse, ni par une forte tradition littéraire, dans laquelle il serait venu s'encadrer, Verhaeren, avec toute sa force, eut bien des motifs de faiblesse.

Entendons-nous. Lorsque je parle de la force de l'idée de patrie, je ne veux pas dire qu'un poète se doive consacrer à des hymnes patriotiques. Racine n'en a pas écrit un seul, ce qui ne l'empêche pas d'être un de nos plus grands poètes nationaux, car, en composant ses merveilleuses tragédies, il avait le sentiment justifié d'élever

par là la France au niveau de l'antique Athènes et de Rome, et de reconstituer à notre profit le foyer de la civilisation classique. Gœthe fit la même tentative au profit de l'Allemagne.

Et, de même, la solidité de la foi chrétienne chez Racine contribua à donner à son œuvre une assurance et une sérénité qu'elle n'aurait probablement pas eues sans cela, car toutes ses idées en étaient harmonieusement hiérarchisées, et ses personnages pouvaient évoluer sans crainte dans un monde moral et intellectuel, dont toutes les valeurs étaient éprouvées.

A cette absence de base et de racines il faut attribuer sans doute le secret déséquilibre, dont on ne peut s'empêcher d'être frappé, entre l'œuvre et la personnalité du poète Verhaeren, entre les mérites réels et assez étonnants de l'œuvre et l'impression inégale que l'une et l'autre ont produite.

Œuvre et personnalité du poète sont restées, pour ainsi dire, un peu « en l'air ».

Celui-ci meurt à soixante et un ans et il laisse, malgré tout, l'impression de n'avoir été qu'un « jeune », c'est-à-dire un poète qui n'aurait pas complètement atteint sa maturité, qui aurait donné jusqu'au bout des œuvres de jeunesse, d'une sève vigoureuse, certes, mais n'aurait pas réussi à s'établir, à son rang, devant l'opinion.

C'est qu'au fond on ne sent pas chez lui l'unité de pensée, ni un de ces vastes plans de construction et de synthèse où se reconnaissent les chefs intellectuels. Et puis Verhaeren a hésité entre deux littératures. Il n'a pas compris entièrement la signification de la nôtre et, n'en épousant pas les grandes directives, il n'a pu y prendre, malgré tout, qu'un rang relativement subordonné, sans rien fonder non plus dans son propre pays qui fût susceptible d'être continué et de durer. Je veux dire qu'il n'a pas orienté la pensée et la poésie de son pays dans une

voie définitive et qui le distingue des autres pays. Il ne s'est, du reste, pas rendu compte de ce qu'il y fallait. Il a été dupe de l'illusion contemporaine et toute primaire qui veut que nos temps commencent une ère nouvelle et qui repousse comme désuètes toutes les croyances et toutes les traditions du passé, sans prendre garde que le présent n'en est que la résultante convulsée. Cette orgueilleuse erreur si généralisée, nous l'expions cruellement aujourd'hui et il l'a expiée et en partie reconnue avec nous.

La guerre actuelle a trouvé en Verhaeren son plus grand poète peut-être. On n'oubliera pas *Ceux de Liége* ni vingt autres pièces, où son inspiration vengeresse, à la démarche un peu lente comme la colère flamande, s'élève par degrés et ne s'arrête plus qu'elle ne tienne à la gorge son adversaire et ne le terrasse.

Verhaeren a fait aussi du théâtre, un théâtre bien personnel, fort et primitif, dont les personnages semblent taillés dans la pierre des cathédrales gothiques et suivent leur idée avec le majesteux entêtement de gens qui savent avoir des choses importantes à dire et qui ne s'en laisseront détourner par aucune considération extérieure, y compris celle du public, qui, s'il n'est pas content, n'aura qu'à s'en aller. Tel est son *Philippe II*, un peu long par endroits, un peu écourté en d'autres ; tel est surtout son *Cloître*, que la Comédie-Française a représenté, et que son anticléricalisme un peu forcené n'empêche pas d'être un beau poème dramatique.

Je ne signale que pour mémoire son *Hélène*, que joua Ida Rubinstein. Les sujets grecs ne sont pas l'affaire de Verhaeren. La ligne lui échappe complètement. Et c'est pourquoi sans doute il a dit ne pouvoir s'expliquer qu'on veuille perpétuellement refaire des chefs-d'œuvre déjà faits, au lieu d'en composer de nouveaux sur des motifs modernes.

Nul, que je sache, ne songe à refaire des chefs-d'œuvre déjà faits, mais il ne faut pas confondre les sujets antiques avec les œuvres auxquelles ils ont donné lieu. Les sujets antiques sont riches d'une signification générale dont les sujets modernes sont le plus souvent dépourvus. Eclos à l'origine de notre civilisation, ils en gardent l'éternelle jeunesse, la fécondité, la puissance de prodige. Toute la sensibilité des siècles, qui n'ont cessé d'en rêver, s'est déposée sur eux et est prête à frémir de nouveau, dès qu'un poète entreprend de les faire revivre. Simples et tragiques par excellence, ils sont comme les prototypes de tous les drames que l'humanité a vécus depuis, et ils ont l'avantage de n'être étrangers dans aucun pays, ni dans aucun temps. Ils sont de tous les pays et de tous les temps, et partout ils éveillent les mêmes échos profonds. Seul Shakespeare a pu dresser, en face de leurs figures, des figures rivales, mais le miracle ne s'est plus reproduit et ne se reproduira probablement jamais plus, car jamais sans doute les conditions au milieu desquelles a grandi le génie de Shakespeare ne reparaîtront.

Du reste, Verhaeren et ceux qui protestent avec lui contre le retour des sujets et des modes classiques y perdent leur temps et leur encre. Les poètes y reviendront toujours. Banville et Leconte de l'Isle en ont été hantés avant nous, et Verhaeren lui-même n'y a point échappé. Seulement l'antiquité s'est vengée de ses mépris en lui retirant le sens de sa beauté.

Il serait injuste cependant d'oublier l'impression de force sauvage que nous donnèrent les premiers vers de ce poète visionnaire aux rythmes si sûrs, si personnels, si entraînants, aux grandes et inoubliables images et l'admiration qu'il nous inspira.

Tout de suite son originalité s'affirma et quoique ses premiers poèmes eussent la régularité parnassienne, ils étaient déjà écrits dans ce style simple et fort de pri-

mitif, qu'il accrocha avec tant d'aisance et de naturel au mouvement décadent et symboliste, dont il devint immédiatement un des maîtres. Ainsi les littératures commençantes se raccordent-elles presque toujours à des littératures vieillies, car les extrêmes se touchent. Ainsi Verhaeren se présente-t-il à nous sous le double aspect d'un des bons poètes de notre Ecole symboliste aux élégances fatiguées et de l'initiateur d'une jeune poésie belge. Vu du point de vue de la littérature française, ce n'est qu'un *poeta minor*, vu du point de vue belge, c'est un créateur et un grand poète. Tout est relatif.

Particularité curieuse ! Verhaeren, avocat cultivé, ne portait la culture classique que comme un importun harnais et d'instinct il sentait et pensait en primaire. C'est qu'au fond il écrivait dans une langue et pour une civilisation auxquelles il ne participait que de loin et en étranger. Une autre histoire que la nôtre coulait dans ses veines, une histoire restée un peu au moyen âge et qui lui avait fait une âme neuve et populaire, une âme de corporation et de métier qui n'avait l'air si moderne que parce qu'elle n'avait, autant dire, point de passé.

C'est à cet état de formation intellectuelle tout médiéval que Verhaeren doit d'avoir si bien réussi son drame : *Le Cloître*, et si vigoureusement sculpté ces âmes de moines, dont on le sent le contemporain passionné.



Les deux mêmes causes ont affaibli la signification de la personnalité littéraire de Maeterlinck. L'insuffisance du sentiment national, résultat de la situation spéciale de leur patrie, et la perte de la foi religieuse.

Ce qui donne sa grandeur quasi-tragique au *De natura rerum* de Lucrèce, c'est l'espèce de désespoir stoïque qui s'en dégage ; il y a, chez le poète latin, une sorte d'allé-

gresse sombre à détruire toute croyance à l'au-delà. C'est le plaisir d'un aristocrate pervers d'humilier les hommes, en les mettant en face de leur incurable misère contre laquelle il leur prouve qu'il n'y a ni remède ni recours. *Suave mari magno*... Il est doux, dit-il avec une férocité splendide, lorsqu'on est dans le port, d'assister aux angoisses de ceux qui sont en proie à la tempête !

Mais tout autre est la pensée de Maeterlinck, qui nous voudrait donner du bonheur, en nous retirant la foi et l'espérance, en en changeant du moins les données humaines. « On ne meurt pas, à proprement parler, — dit-il en substance, — toutes les forces qui agissaient en nous survivent. Seule, la personnalité se dissout. Mais qu'est-ce que ce pauvre moi auquel nous attachons tant de prix? Rien, ou presque rien. Une simple combinaison momentanée ; il s'en formera d'autres à la place. » Ainsi dégagée, cette superbe philosophie prend quelque chose d'irrésistiblement, de douloureusement comique.

« Les morts, nous dit Maeterlinck, — et c'est une des pensées qui lui sont les plus chères et qu'il développe le plus magnifiquement, — survivent en nous et ne s'éteignent complètement que lorsque nous les oublions. »

Maeterlinck a pu écrire sur la vie des morts en nous, sur la vertu du silence et d'autres sujets pareils d'admirables pages, on ne sent pas moins au fond de ses livres l'incurable misère et indigence d'une philosophie vide des grands et essentiels concepts, d'une philosophie morte et ne contenant plus que les fantômes de nos dieux. Ses explications si brillantes ne sont que des sépulcres ornés et blanchis ; à l'intérieur il n'y a que des ossements. Dès que cesse le mirage des mots, on se trouve en face d'une philosophie qui égale en pauvreté et en désolation tous les ouvrages de propagande de G. Macé et autres professeurs de l'incrédulité.

Il y a de Maeterlinck un chef-d'œuvre qui me semble



immortel, une féerie délicieusement ailée et poétique : *l'Oiseau bleu*. Le poète et le penseur ont eu le bonheur de s'y résumer définitivement et tout entiers. C'est positivement un prodige d'imagination, de sensibilité et de sagesse. Et pourtant, on sort du spectacle, on ferme le livre avec un amer désenchantement, car toute cette mythologie est la mythologie de la mécanique et du néant. C'est un spectacle et c'est un livre de mort, et avec cela joyeux, mais d'une joie qui fait mal.

Au cri éternel des petits et des opprimés vers la justice et la bonté souveraines, Maeterlinck répond : « Il n'y a point de justice, il n'y a point de bonté que celle que nous nous accordons entre nous : il n'y a que la vie, qui est beauté, joie, mouvement et lumière et que vous ne savez pas voir. La vie contient tout. Profitez-en, en la comprenant mieux. La souffrance n'est qu'un de ses phénomènes, une de ses fonctions, Elle se perd et s'harmonise dans le mouvement universel ». Philosophie de gens bien portants et qui ont tout ce qu'il leur faut.

Comme je préfère tout de même les soupirs de détresse résignée que l'idée de leur mort fait pousser aux héros d'Homère et de la Bible, et comme cela me semble plus littéraire et plus poétique, parce que plus vrai et plus humain ! Au fond je crois bien que la poésie n'est pas autre chose que le chant mélancolique de la vie individuelle en face de la mort, que le chant de l'impuissance de la vie à emplir ses désirs, à retenir ses illusions, à faire reverdir ce qui, à son insu, s'est désséché en elle. La poésie est surtout sentiment, c'est-à-dire douleur et joie, plus souvent douleur que joie, éveil en nous, sous l'archet qui les blesse, des cordes les plus intimes et les plus sonores de l'âme. Certes, du sentiment, certains ont fait ou font encore abus ; ce sont surtout ceux qui travaillent dans le faux, qui se spécialisent dans les préciosités et les subtilités du sentiment imaginaire ; mais dites-moi,

qu'ils soient d'Homère, de Virgile, de Dante, de Shakespeare, de Ronsard, de Racine, de Vigny, de tous les plus grands poètes enfin, si les vers les plus beaux que vous avez retenus ne sont pas des vers de sentiment. Ce qui me rend suspects la plupart des vers modernes, c'est qu'ils sont surtout descriptifs.

On les dit évocateurs. Je dis qu'ils sont descriptifs et s'apparentent par là, plus qu'on ne se le figure, aux vers de l'abbé Delille. « Nous avons le sentiment de la nature, me disait, il y a quelques années, un jeune poète. — Vous avez le vôtre, lui répondis-je ; mais l'abbé Delille avait aussi le sien et rien ne prouve qu'il ne fût pas aussi bon que le vôtre. »

Ce qui fit le charme inoubliable et si surprenant des premières œuvres de Maeterlinck : *la Princesse Maleine, l'Intruse, les Aveugles, Pelléas et Mélisande*, etc., ce fut le sentiment qui les animait, le sentiment de l'inexprimable, la tragédie de la peur, de la peur des forces méchantes et obscures, dont l'approche angoissante glaçait mortellement ses exquises petites princesses pour lesquelles le poète avait composé de si jolies et de si mystérieuses chansons. Il put se dire alors qu'il nous avait fait éprouver un frisson nouveau. Rien d'aussi fort, ni d'aussi original n'était encore sorti du symbolisme. C'était d'un Shakespeare pour marionnettes, d'un Shakespaere que le génie aurait visité avant qu'il eût sept ans. Le meilleur de Maeterlinck est le poète enfant qu'il fut alors et qu'il se retrouva être pour composer son chef-d'œuvre : *l'Oiseau bleu*. Nul n'a exprimé comme lui la vie merveilleuse, la joie de la lumière, la terreur de l'obscurité, que vivent les petits enfants rêveurs et imaginatifs et tout ce qu'ils voient que nous ne voyons pas et la façon dont ils le voient et les avertissements qu'ils reçoivent des choses.

Seulement parmi toutes ces pures et douloureuses petites princesses que créa son rêve étrange et puéril

il en est une dont l'arrivée ne m'a rien dit de bon ; je veux parler de cette singulière et poseuse Aglavaine qui, avec ses belles phrases suspectes et ses grands airs un peu ridicules, détruit le bonheur de la pauvre Sélysette et la fait mourir. Il n'y a pas que le mari de Sélysette qui ait été assez sot pour s'y laisser prendre ; je soupçonne fort le poète d'en avoir été dupe aussi. Aglavaine, c'est celle qu'il ne faut pas laisser entrer chez soi ni en soi ; c'est le mauvais génie, la sirène, la pensée diabolique, la raison vaniteuse et prolixe avec la volupté soi-disant artiste. Aglavaine est le symbole visible d'une crise qui a dû, à un moment donné, se produire chez Maeterlinck, quand, pour quelque orgueilleuse tentation dont j'ignore la nature, il a laissé mourir Sélysette, son âme, son âme encore croyante ou suspendue au doute. Poète, vous vous êtes cru alors très fort, très fier, enfin affranchi, mais Sélysette, votre âme vraie, était morte. Puisse-t-elle n'avoir été qu'endormie par les sortilèges de l'autre, la peu sûre, la fausse, la trompeuse et la trompée Aglavaine, la reine du jour, la mauvaise muse.

A dater de ce moment, Maeterlinck, qui n'avait peut-être plus la foi depuis quelques années, mais n'en faisait pas d'embarras, sentit qu'il avait une autre foi. Mais en cette matière il y a moins à choisir qu'on ne suppose. On ne sort de la philosophie traditionnelle, celle qui admet la personnalité et la Providence divines ainsi que l'immortalité de l'âme, que pour entrer dans des chemins bien battus, où des penseurs de village ont laissé la trace de leurs grosses semelles et de leurs pieds de lourdauds. En vain l'auteur s'ingénie, en vain il trouve de beaux mots et de belles images, on voit toujours le néant à travers.

Il y a en Maeterlinck un beau et noble penseur de la famille intellectuelle d'Emerson, mais Emerson charme toujours et n'irrite jamais. C'est un bon compagnon

qu'Emerson. On ne voit jamais approcher sans regret la fin de ses livres ; il en coûte de se séparer de lui. Maeterlinck, après nous avoir enchantés pendant quelques pages, nous agace aux suivantes, parce qu'il s'y occupe de choses qu'il ferait mieux de laisser de côté et sur lesquelles nous ne pouvons pas penser comme lui. Il y a là comme une indiscrétion, comme un manque de tact envers une très nombreuse catégorie de lecteurs. Un beau livre est un ami, en compagnie de qui on creuse des idées générales, mais qui dit idées générales dit idées acceptées de tous et non opinions particulières, qui ne sont plus du domaine des lettres et de la poésie. Maeterlinck est panthéiste. Il y a un certain panthéisme acceptable, si l'on veut, même pour les catholiques ; le sien ne l'est pas, car il se présente comme une doctrine exclusive et non comme une interprétation du mystère qui nous enveloppe. Il n'est presque pas un livre d'Anatole France, qu'on ne lise avec plaisir et dont on ne puisse tirer quelque profit. C'est que cet écrivain sceptique évite le plus souvent de dogmatiser. Maeterlinck dogmatise et, ce faisant, se sépare brutalement de son lecteur. Il sort de la tradition latine.

Le premier théâtre de Maeterlinck n'était guère jouable. C'était du spectacle dans un fauteuil. L'auteur a tenté, avec *Monna Vanna*, d'aborder véritablement la scène. Il y a dans cette pièce une situation dramatique superbe ; mais, à peine est-elle posée, voilà que l'auteur s'égare dans d'insupportables dissertations morales ou métaphysiques que n'en finissent plus.

Sentant qu'avec des dons de premier ordre, il lui manquait quelque chose pour être l'auteur dramatique qu'il rêvait d'être, il a tenté d'adapter une Marie-Madeleine du poète allemand Paul Heyse et y a ajouté une scène splendide. Malheureusement de tels sujets sont presque intraitables. On ne reconstitue pas historiquement des

scènes de l'Evangile, même quand certaines données du texte semblent nous y inviter. L'Amour divin, qui baigna et spiritualisa Madeleine, a soustrait à jamais son passé de pécheresse aux curiosités des hommes. Ce passé est devenu mystérieux et symbolique. La grande ombre du Christ le recouvre et s'y mêle. Nous ne sommes plus en présence des secrets du cœur d'une femme, mais des secrets de Dieu. Et fût-on incrédule, le problème ne serait pas changé. Si l'Evangile n'était pas divin en soi, il le serait devenu dans ces dix-neuf siècles, où l'humanité y a fait tenir tant de ses rêves, de ses pensées les plus sublimes.

Tout en donnant l'impression du génie, Maeterlinck, peut-être, faute d'une nationalité assez définie, et circonscrite et parce qu'il ne fut plus assez Belge, sans être tout à fait Français, a composé des œuvres puissantes mais inégales, où la maturité se mêle étrangement aux témérités d'une jeunesse trop prolongée. Ce défaut ne lui est du reste pas particulier ; presque tous les symbolistes sont demeurés un peu trop des jeunes, ce qui les a empêchés d'être pris entièrement au sérieux et de conquérir sur les esprits cette maîtrise que l'âge et le talent auraient dû leur valoir. Pourtant Maeterlinck a fait preuve de pensée, de haute pensée même et a moins versé que d'autres dans les travers d'une rhétorique bizarrement puérile, mais déraciné religieusement et philosophiquement, il a dû adopter une idéologie et des opinions, que trop de sots avaient pratiquées avant lui, pour qu'il lui fût possible de leur ôter cet air de phraséologie creuse et prudhommesque, usagée et fatiguée, qu'elles tenaient de ce fâcheux commerce. Sous la dorure nouvelle et brillante qu'il leur a donnée, on sent encore la moisissure.

De ses nombreux livres : *la Sagesse et la Destinée, le Temple enseveli, la Vie des abeilles, l'Intelligence des fleurs, la Mort,* on ne sauvera probablement qu'un choix d'admirables pages.

Ses grands drames, malgré des trouvailles éclatantes, ont peu réussi. Il ne fut qu'à moitié homme de théâtre. En revanche, quelques-uns de ses drames pour marionnettes dégagent une poésie singulière et troublante et il a atteint au grand chef-d'œuvre, dans son admirable féerie de l'*Oiseau bleu.*

Maeterlinck est un génie de décadence, qui mêle à beaucoup de grandeur beaucoup d'enfantillage et de rhétorique inconsciente. Et cela tient, j'en suis sûr, à ce qu'il a vieilli dans le sentiment de trop d'irresponsabilité vis-à-vis de la littérature française et de sa jeune patrie, ne sachant à laquelle il se devait davantage. Il ne s'est cru obligé ni de guider son pays, ni d'entrer vraiment dans notre tradition littéraire. Il a été pour nous un ami, un grand, sincère et noble ami, mais ce n'est que depuis la guerre, qu'il a pris conscience du rôle qu'il pouvait jouer. C'est un beau génie, diminué de tout ce que donne de solidité et de force le sentiment d'un grand devoir envers sa race et sa patrie.

Nous sommes ses débiteurs tout de même. Nous lui devons un enrichissement littéraire véritable. Il nous a apporté certains frissons, certains élargissements de notre sensibilité, à laquelle il a ouvert une fenêtre de plus sur le mystère, mais sa présence parmi nous, comme celle de Verhaeren et de G. d'Annunzio, nous a causé plus d'une perturbation spirituelle. Elle a contribué à prolonger chez nous un état d'âme malsain et décadent, dont on ne sait pas quand nous sortirons. Elle a accru les forces d'incohérence et de désordre.

***

Quoique d'Annunzio ait écrit la plupart de ses plus belles œuvres en italien, il a été très étroitement mêlé, et presque dès le début, à notre mouvement symboliste.

Il s'en est visiblement inspiré et l'a influencé à son tour. Longtemps ses ouvrages ont eu plus de vogue en France que dans son propre pays. Lui-même a déclaré autrefois les préférer dans le texte français. On peut donc le considérer comme l'un des représentants les plus illustres de cette littérature franco-étrangère qu'a été le symbolisme.

Il a eu récemment un moment triomphal. Ce ne fut qu'un instant, mais un instant merveilleux, où l'homme devint la figure du destin, qui se révélait à travers ses larges yeux céruléens. Il jeta, ce jour-là à la foule italienne, comme la pythonisse ses oracles, de grands mots lourds de rêve, de légende et d'histoire, tous les beaux mots qu'il retrouva dans sa mémoire avec une prodigalité incohérente, laissant au hasard le soin de leur faire un sens. Qu'avait-il dit? des mots, des mots, rien que des mots, mais quels mots? fulgurants, écrasants, innombrables, pareils à ces énormes galets, dont Hercule, pour écraser son ennemi, couvrit autrefois la Crau ; les uns faisaient un bruit de bronze, d'autres, hérissant le poil, saignant des yeux, jappaient avec la fureur de la Louve romaine, d'autres battaient des ailes comme d'immenses oiseaux, d'autres, comme des rostres de fer, happaient des flottes carthaginoises ; d'autres entraient dans les imaginations comme les suffètes de Salammbô et laissaient apercevoir l'immense et glorieuse mer bleue. Nouvel Encelade au lieu de secouer l'Etna, d'Annunzio soulevait le dictionnaire dans ses profondeurs et en faisait un furieux volcan.

Il est vrai que, quelques heures plus tard, le poète était à Rome et prononçait du haut du Capitole, une harangue aussi belle que celles de Cicéron. Dans l'épopée de la grande guerre, un chant entier, dont il fut tout à la fois le héros et le chanteur, appartient au récent aède, qui s'y dressa comme en leur temps, Rienzi, Arnaud de Brescia, Savonarole.

Avez-vous remarqué comme certains grands poètes italiens, le Dante, le Tasse, prirent vite et aisément figure romanesque et légendaire, comme ils se détachent de leur temps et se mêlent à leurs propres fables? Il y eut dès le début, chez d'Annunzio, l'assuré pressentiment d'un pareil destin.

Il est vrai que l'Italie s'y prête. L'enfance et la jeunesse des grands hommes s'y peuvent cacher derrière ses lignes de cyprès, dans ces petites villes et ces bourgades enchantées, dont chacune a sa longue histoire et même sa préhistoire troyenne ou étrusque, où les grandes ombres des morts qui survivent passent en nombre les vivants, où chaque passant est paré du prestige de sa terre natale. Romain, Vénitien, Génois, Padouan, Florentin, Siennois, Orviétain, Pisan, Arétin, Pérugin, quels noms colorés l'escortent !

Tout Italien renferme et s'efforce de contenir en lui, pour le lancer à l'heure propice, le magnifique aventurier de style qu'il est au fond. Dans ce pays où l'originalité est si naturelle, où la diversité infinie des petites républiques a permis longtemps à chacun de garder son allure native, personne ne renonce à sa chance, et là-bas le jeu de la politique, de l'ambition, de l'amour, de la mort, reste le jeu désiré de la vie.

Le jeu consiste à s'égaler à son imagination, à s'attribuer un rôle romanesque et s'y faire prendre au sérieux. Cela demande beaucoup de temps. Et d'Annunzio tombait assez mal dans une Italie nouvelle, active et sobre, économe, appliquée, résolue, précise, qui estimait n'avoir plus de temps à perdre pour rattraper l'avance économique que les autres nations de l'Europe avaient sur elle. L'Italie n'attendait plus de héros, mais des hommes d'affaires, des professeurs, des ingénieurs. Son plus grand poète, Carducci, était un professeur, une âme encore grande et rude, pleine d'un feu contenu, mais dont

les vers attestaient autant de science que d'art. J'imagine qu'au sévère Carducci, si nerveux et si concis, les proses et les vers de G. d'Annunzio, un peu lâches, comme le tissu d'une ceinture toujours dénouée, devaient inspirer de véritables colères et de terribles ironies.

Un peu mortifié sans doute, mais toujours poli, imperturbable, d'Annunzio continuait à poser à l'Alcibiade, et coupait la queue de ses chiens, dont il assemblait des meutes. Ruiné, célèbre à force de fours remportés au théâtre, devenu finalement impossible, il vint en France et là délaya, en vers français octosyllabes, pour Astruc et Ida Rubinstein, ce *Saint Sébastien* d'équivoque mémoire, que lui eût envié le mysticisme sadique de Catulle Mendès. Ce qui m'étonne, c'est qu'un cerveau italien soit tombé dans une pareille déliquescence, car l'Italie peut donner des produits violents mais sains, et non de ces pommades du sérail empoisonnées. Chose plus étrange ! Je crois que d'Annunzio n'y a pas vu malice. Il a pensé qu'en enveloppant le saint martyr de cette atmosphère écœurante, il évoquerait mieux l'infâme Rome des Césars et de Pétrone, à moitié asiatique, cette Babylone, cette courtisane enivrée de sang des saints, comme la représente saint Jean dans l'Apocalypse, folle de meurtre et de luxure. Le malheur, c'est qu'il rallie le public à cette foule bestiale, c'est qu'il communique aux spectateurs les passions des Romains de la décadence et en fait des complices.

La pièce était du reste pleine de longueurs et d'ennui. Gabriel d'Annunzio n'est pas très homme de théâtre. Comme Maeterlinck, et plus que Maeterlinck, il prête à ses héros des pensées et des sentiments imaginaires, qui ont sans doute une logique, mais dont le public n'a pas la clef. Les héros parlent quand il faudrait agir, agissent quand il faudrait parler, résistent, le moment venu de céder, s'emballent tout à coup sur un mot, sur une

phrase et finalement parlent, parlent, parlent. On n'a rien trouvé depuis Mlle de Scudéry et M. de la Calprenède, de plus joli, de plus ingénieux, de plus subtil que les choses qu'ils disent avec des visages et des allures qui rappellent les figures du *Printemps* de Botticelli.

Je ne sais pas ce qu'on en pensera dans un siècle ou deux, mais pour le moment, c'est encore délicieux à lire. J'imagine, quand une fois la mode en sera passée, que cela sera aussi illisible que d'Urfé, et que nos arrière-neveux nous prendront pour de drôles de gens, qui avaient de drôles d'idées et de drôles de mœurs. Certes, en tournant les feuillets, des choses d'un charme délicat les toucheront encore, mais ils ne pourront s'empêcher de penser : «Dieu ! quels bavards ! »

Gabriel d'Annunzio est, en effet, et surtout, un grand poète lyrique. C'est une fontaine intarissable de lyrisme, du plus beau, du plus rare lyrisme, mais d'un lyrisme renouvelé par le symbolisme, d'un lyrisme un peu ésotérique, pseudo-platonicien, tourmenté, diffus, compliqué de réflexions d'esthète, très chargé et très érudit, allusif à tous les arts, enivrant et charmant.

Gabriel d'Annunzio a fait des romans picturaux, sculpturaux, musicaux, dont les personnages se meuvent selon les lois intimes de chacun de ces arts. M. Camille Bellaigue a consacré un article dans la *Revue des Deux-Mondes* à démontrer, par des citations empruntées à certains romans de G. d'Annunzio, que la musique en était l'âme et que toutes ses lois présidaient à toutes les pensées et à toutes les attitudes des personnages, qui en étaient comme l'élégante allégorie. De telles transpositions de sentiments d'un domaine mental dans un autre, plus mystérieux et plus intraduisible, dénotent chez le poète une rare puissance d'induction et d'analyse, en même temps que des dons lyriques merveilleux. G. d'Annunzio n'est pas le seul parmi les symbolistes, qui ait apporté,

par des recherches de cet ordre, une contribution considérable aux problèmes les plus curieux de la philosophie esthétique, mais peu y ont réussi comme lui, qui n'y cherchait qu'un renouvellement de son art. C'est par le rythme, en somme, que tous les arts se correspondent et communiquent invisiblement, par le rythme qui commande aux lignes et aux couleurs comme il commande aux sons. Le don du rythme est le don suprême. Ainsi le symbolisme, s'il n'a pas produit d'œuvres définitives, a projeté beaucoup de clarté sur certaines questions d'essence subtile et dont les sciences philosophiques feront leur profit.

Quoi qu'il en soit, G. d'Annunzio attendait en France, sous les pins d'Arcachon, je crois, entouré de ses chiens, dans son exil volontaire, l'heure du destin qui lui permettrait de se révéler enfin aux hommes et à lui-même tel qu'il était dans sa réalité éternelle, tel qu'il n'avait pas encore rencontré l'occasion d'être, messie d'une idée dont il avait le pressentiment, mais qu'il ignorait.

Serait-il dieu, table ou cuvette?

Que de fois il dut se poser cette angoissante question, dont la réponse devait lui sembler plus éloignée que jamais, quand brusquement, comme un éclair dans un ciel serein, la guerre mondiale éclata. Alors il comprit à quel point insoupçonné de lui-même il était Italien, combien il était l'Italie, la belle, l'intelligente, la généreuse et fière Italie, impératrice autrefois entre les nations, puis bohémienne, et revenue à son rang de princesse latine, qui s'est juré d'être prudente, mais oublie toutes ses résolutions en un instant, et n'écoute que son cœur, en feignant d'écouter sa raison! Tout désir de cabotinage est sans doute mort en d'Annunzio, à cette heure-là, mais le sens historique du geste lui est telle-

ment inné et son retour en Italie a été, à tout hasard, si bien préparé ! Quelle rentrée en scène en pleine histoire, à la minute précise où tout un peuple attendait un homme en qui incarner la beauté de cette heure unique ! Il fallait un poète prodigieux pour égaler cette attente d'un peuple si artiste et si fin. G. d'Annunzio sut l'être. Sa longue absence lui avait fait une légende. Toute l'âme des grands exilés semblait revenir avec lui et la Révolution grondait par sa voix. Toutes les résistances furent emportées.

***

Un autre héros, d'une qualité d'âme singulière, et dont le talent poétique et les œuvres ne furent pour ainsi dire que le commentaire et l'explication d'une vie et d'une mort superbes, est tombé sur la Marne, glorieusement frappé d'une balle au front, comme il en avait exprimé le souhait, longtemps auparavant, en des vers cornéliens désormais inoubliables. Heureux ceux que la mort saisit comme le lieutenant Charles Péguy, à l'une des plus émouvantes heures de l'histoire, dans une attitude d'immortalité, que la reconnaissance nationale enveloppe comme les prémices sacrées de la grande guerre, et dont la France pleure le génie fauché ! Charles Péguy est devenu un symbole. Il est devenu comme le premier né de ces héros que la guerre a engendrés à l'immortalité. Que des plus nobles fleurs sa tombe soit couverte ! Que la poésie veille à jamais sur sa noble et pure mémoire !

Cependant ne confondons pas. Si Péguy appartient certes à la poésie, on peut dire que la plus grande part de son œuvre ne ressortit aux lettres françaises qu'indirectement. Il y a de la poésie, beaucoup de poésie même dans ces longs et curieux monologues, coupés de brèves répliques, qu'il a appelés ses « mystères », mais ce ne sont pas à proprement parler des poèmes, ce ne sont pas tout



à fait des œuvres d'art, on ne peut même pas dire que ce soit vraiment de la littérature, c'est quelque chose d'indéfini, d'indéterminé, d'intermédiaire entre la méditation parlée et le brouillon d'un pieux sermonnaire. C'est le travail de quelque vieux petit saint du moyen âge à l'âme exquise et qui a des idées, de jolies idées tendres, pratiques et consolantes, comme on n'en eut jamais, mais qui n'en finit plus de les démailloter du long filet de la phrase au bout de laquelle elles s'agitent et brillent, pendantes comme des poissons d'or et d'argent. Et certes, c'est par la littérature que Péguy est arrivé ainsi à se dégager de toute littérature, à retrouver par-dessous l'enseignement de l'Ecole normale supérieure, par-dessous le terreau accumulé de cinq siècles, le génial et suave ancêtre qu'il sentait vivre en lui, quelque patient et fin sculpteur en bois et en esprit, quelque angélique tertiaire de saint François, artisan de la cathédrale, avec la manie quasi-hérétique de prêcher sans mandat et sans autorisation des choses évidemment délicieuses et bonnes à entendre, mais bien hardies tout de même à dire. Il y a là, en effet, de quoi séduire le pauvre monde, de quoi ranger sous une houlette non hiérarchique et non autorisée un petit troupeau meurtri et qui se cache de ses pasteurs ordinaires, et bien des misères s'ensuivent.

Jamais, sans doute, sans l'exemple des poètes symbolistes, sans leurs bizarreries de style, sans le vers libre habitué à déborder la ligne typographique et à se répandre abondamment sur la suivante, à négliger la rime et à tourner au verset, Péguy n'eût osé entreprendre d'écrire comme il le fit, jamais il n'eût mérité d'être appelé, comme Raoul Narsy le nomma plaisamment, « l'inventeur de la phrase à crémaillère. »

Mais il est sorti de la littérature pour composer une œuvre plus haute et plus bienfaisante, une œuvre qui mérite sa place dans la bibliothèque mystique. C'est

l'Evangile selon la Bienheureuse Jeanne d'Arc, un Evangile apocryphe sans doute, mais d'une merveilleuse beauté.

Et pour y réussir, il a amassé un fatras, une broussaille inextricables, qu'on ne peut franchir sans s'armer de résolution et de patience, sans prendre chaud... Quelle joie, il est vrai, et quelle récompense, lorsqu'on découvre enfin la source vive et fraîche, où l'âme se peut divinement désaltérer !

C'est un traité de l'amour de Dieu, de la façon dont Dieu aime les hommes et en veut être aimé. L'ouvrage est venu à son heure et il est tombé parmi les païens qui en ont eu la primeur. Il y a opéré plus d'une conversion. Il s'est formé autour de Péguy une petite église, ou plutôt une sorte de confrérie, composée surtout d'universitaires, auxquels il servait moralement de supérieur et qui lui reconnaissait le droit de les instruire. Particularité bizarre, épreuve étrange, le fondateur du petit ordre, qui recommandait à ses disciples la fréquentation des sacrements, n'avait pas la consolation d'y participer, étant prisonnier encore de liens qu'il ne pouvait rompre.

Les œuvres de Péguy, disons-nous, ce n'est pas de la littérature, c'est autre chose, c'est quelque chose de plus et de moins ; c'est même, en un sens, le contraire de la littérature, puisque le style ne commence qu'à la concision et, par conséquent, exclut le fatras.

Voilà ce que je n'hésite pas à dire, car, si comme catholique je ne puis qu'admirer une œuvre si noble et si féconde, comme écrivain français je ne puis ne pas déplorer une confusion si fatale aux belles-lettres.

Il convient cependant d'ajouter que Péguy a publié un certain nombre de poèmes en vers réguliers assez beaux. Ces vers sont visiblement imités des vers chrétiens de Paul Verlaine, mais la tendance s'y montre encore aux interminables développements. Péguy est un cas des plus

curieux de réapparition de l'esprit du moyen âge. Il est un de nos derniers trouvères et eût été capable de continuer indéfiniment le *Roman de la Rose*, sans entrevoir jamais la possibilité de l'achever.

D'ailleurs, que de choses ravissantes et justes il a trouvées ! Et quel sens il a eu du catholicisme ! Quelle filiale tendresse envers Dieu, quelle familiarité ! Quelle foi touchante ! Son Dieu n'est pas le Dieu abstrait des philosophes, c'est le Dieu homme, qui pense comme nous, qui sent comme nous, qui déteste toutes les complications, qui compatit à toutes nos misères et qui rit de bon cœur avec nous des sottises, où nous n'avons pas mis de malice. C'est un Dieu qui se met à notre portée et nous invite à ne pas trop nous préoccuper de ce qu'il fait en dehors de nous, un Dieu qui se charge de tout, pourvu que nous l'aimions et qui fait de l'atelier, de la chaumière ou du champ où nous travaillons, un paradis quand il est là, bavardant avec nous, répondant à nos questions, comme aux jours si doux de la Galilée.

Charmante philosophie de Franciscain, plus profonde, plus vraie qu'elle n'en a l'air et qui s'en va rejoindre au petit trot, sur l'âne de la Sainte Famille et de la Fuite en Egypte, la conception admirable de Paul Claudel sur « l'éternelle Enfance de Dieu ! »

Il n'y a pas à en douter, ne serait-ce que pour avoir dit cela, l'ex-consul français à Hambourg, Paul Claudel, s'est révélé un des plus hauts et des plus puissants cerveaux de ce temps. Il mériterait une étude à part.

Trois ou quatre œuvres pour lesquelles l'épithète d'admirables paraît faible : *La Jeune fille Violaine*, *l'Echange*, l'*Otage* et même cet étourdissant et incomplet *Protée*. Pour arriver à ces chefs-d'œuvre, tout un échafaudage d'œuvres préparatoires bizarres, pleines de beautés de détail, de fragments étonnamment réussis, mais où l'attention s'en-

nuie et se perd et qui ne méritent de subsister que comme un témoignage du labeur cyclopéen, auquel l'auteur s'est livré ; telle est l'œuvre de Claudel.

Claudel a été lui-même son propre précurseur. Pour atteindre à la littérature claudélienne, il s'est fait pré-claudélien, il a créé laborieusement une littérature et presque une civilisation antérieure, autrement dit, une grammaire, une prosodie, une logique, une rhétorique à lui.

Oui, une rhétorique, car son exemple et celui de quelques autres prouvent que c'est la grande affaire. D'une civilisation à une autre il n'y a souvent qu'une différence de rhétorique.

La littérature de Claudel est d'une grande originalité, elle est tellement originale qu'elle n'est à peu près plus française et qu'elle semble pensée avec une âme étrangère et traduite d'une langue éloignée de la nôtre et prise très près de sa source.

Mistral, avec qui Claudel a plus d'affinité qu'on ne le suppose, avait refait le provençal pour y écrire ses poèmes qu'il traduisait ensuite en français. Le travail de Claudel a été plus compliqué encore. Il avance par proverbes comme le roi Salomon, dont il a reconstitué à son usage les procédés de pensées et d'écritures ; il applique à l'analyse des faits contemporains la manière primitive et puissante des vieux poètes orientaux. Là est la clef de sa méthode. Il emploie les mots de notre langue dont il a changé le génie. D'abord artificiel et voulu, ce procédé a fini par lui devenir aisé et naturel.

Ainsi il est arrivé à faire de belles choses, lourdes de sens, très simples et très émouvantes, des drames très profonds et qui, bien que jouables comme des mystères, seront surtout lus par des lettrés et des blasés, avides de se retremper dans la naïveté des pastorales. Ainsi seront accrus les malentendus entre le peuple et les

mandarins, car je doute que cela devienne jamais populaire. Il est trop tard.

Je me trompe. Des œuvres comme celles-ci, si elles n'appartiennent pas à la littérature française, sont éminemment propres à l'exportation. Elles font partie de la littérature cosmopolite et mondiale, qui se prépare et qui, n'appartenant essentiellement à aucune langue, passera aisément dans toutes et flottera à la surface du monde moderne comme une brillante écume.

Claudel fait honneur à la France, certes, à la façon de Mistral, mais ses œuvres n'appartiennent pas plus à la littérature française que *Mireille, Nerto* ou *Calendal.* Il s'est traduit lui-même en français, comme Leconte de l'Isle a traduit Homère.

Depuis cinquante ans environ, l'habitude des traductions littérales a amené un style nouveau, le style de traduction. Insensiblement il envahit notre littérature et la transforme et Claudel nous montre aujourd'hui à quel inquiétant progrès ce style rongeur du génie national est parvenu.

Néanmoins, des poèmes comme *la Cantate à trois voix* témoignent d'une science personnelle admirable. C'est d'un rude ouvrier et qui a su reconstituer dans un esprit moderne toute une subtile et complexe architecture, comparable à celles du dithyrambe grec, au moment précis où ce genre de poème, accompagné de danses symboliques, évoluait vers la tragédie sans y toucher encore. Il y a là un travail qu'on eût proclamé chef-d'œuvre et chef-d'œuvre unique au temps des anciennes maîtrises et du compagnonnage, s'il y avait eu des compagnons et maîtres en musique et en poésie, tant la matière en est adroitement distribuée aux trois voix, qui jouent à la balancer et à se la renvoyer, comme si elles jouaient avec de fraîches couronnes, tandis que le récitant, tel un chef de ballet, les unit et les redisperse. C'est

de
enfa
nant,
mini
derni
branl
comm
un illu
était a
sarcas
péchés
allait d
long e
de mai
placabl
en deh
sociales
autres,
jaillir d
négrier,
diplom
gaire ac
Voici

J'ai d
étroite et
lement a
chevelure
Les G
d'herbes
D'eux,
tous les vi
J'ai ho
main à
... Sans
qu'un cra

S'il ne consent pas aux sacrifices et aux adaptations nécessaires, Claudel restera ce qu'on est convenu d'appeler « un auteur difficile », un de ces grands auteurs de décadence qui deviennent plus tard une curiosité pour les érudits, un objet de commentaire pour des professeurs en quête de thèses. On le découvrira tous les cinquante ans, à moins que, pillé par tous les faiseurs, l'essentiel de son œuvre ne se vulgarise sans lui. A vrai dire, si la langue et la prosodie des Claudel, des Péguy et de leurs émules arrivaient à s'imposer définitivement, ce qui me semble difficile, il y aurait une brutale solution de continuité dans l'histoire littéraire de la France et tout ce qui les aurait précédés deviendrait langue morte. Ce serait une révolution et qui me semble improbable.

J'admettrais à la rigueur qu'à l'avènement de la démocratie corresponde une littérature nouvelle? Mais qu'y a-t-il de démocratique et de populaire en Claudel? Pour qui écrit-il, sinon pour une aristocratie de lettrés? Des écrivains comme lui creusent plus profond le fossé entre le peuple et eux. Ils constituent une élite de plus en plus fermée. Ils correspondent, par conséquent, de moins en moins à ce qui, me semble-t-il, devrait être la fonction du poète, unifier un peuple dans le culte d'un même idéal. Homère a fait la Grèce, Dante a créé l'Italie moderne, Shakespeare relie, à travers le monde, tous les peuples de langue anglaise et Gœthe est le symbole visible de l'unité allemande. Réunir les âmes et les grandir ensemble, voilà le vrai but de la poésie. Ce qu'il nous faut, ce n'est pas plus de complexité, c'est plus de simplicité pour que soit rendue plus accessible à plus de gens la sphère des nobles rêves et des hautes pensées. Encore est-il une forme de simplicité antipathique au peuple et c'est la simplicité artificielle de Péguy, qui ne peut charmer que des lettrés. Si on donnait au peuple les livres de Péguy, il y aurait fort à parier qu'il croirait qu'on se moque de lui.



Au moins n'avons-nous pas à adresser un pareil reproche à Francis Jammes, l'ami de Claudel, qui l'a converti au catholicisme.

Nature charmante, ingénue et tendre de poète, peut-être n'en fallait-il pas beaucoup dire à cette exquise brebis du Bon Dieu qu'était Jammes, pour le ramener au bercail, où l'attendait un si doux Maître, entouré de la Vierge Marie et des anges.

Je crains de désoler cet excellent Jammes, en avouant que je préfère à ses œuvres chrétiennes quelques-unes des anciennes, celles d'avant sa conversion, les païennes. Un bon catholique ne se sent pas dépaysé dans le paganisme, on a toujours un peu passé par là, on en a toujours gardé quelque chose, tandis que les autres religions, dérivées du christianisme, éloignent du catholicisme à jamais. Elles en partent ; comment voulez-vous qu'elles y reviennent?

Francis Jammes, à mon avis, est surtout un poète en prose et sa prose jeune, fraîche, flexible, odorante, sentant la lavande et le thym, bruissante et claire comme une fontaine fréquentée des nymphes et peuplée des mille caprices d'une imagination antique, vaut toutes les proses du monde et elle ne diffère des autres proses que par sa qualité. Il n'y entre rien de spécialement décadent ou symboliste.

Ses vers, qui du reste diffèrent en réalité assez peu de la prose, ses vers, dis-je, semblent avoir été faits pour compléter sa prose de quelques mélodies singulières dont l'originalité s'y fût perdue. Ce sont des dissonances d'un sentiment exquis, qu'il a notées à part :

J'aime, dans le temps, Clara d'Ellébense,
L'écolière des anciens pensionnats.

Ces deux vers courent dans ma mémoire avec les longues jambes fines de l'aristocratique écolière qu'ils évoquent. Son recueil *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir* est plein de choses comme celles-là. Peut-être tout le monde ne les sent-il pas de la même façon, mais elles me ravissent.

Depuis qu'il s'est converti, Francis Jammes s'est promis de consacrer son talent à la religion et de nous doter enfin d'une poésie chrétienne. Évidemment cela nous manque un peu, car on ne peut pas compter Lamartine comme un vrai poète catholique. Lamartine est très beau, mais « ce n'est pas ça » ; c'est un mélange solennel et brillant de spiritualisme et d'hébraïsme ; j'y trouve peu la douceur et l'intimité de notre foi et je n'y perçois pas le son des *Paraboles* et du *Discours sur la Montagne*. Le *Dies Irae*, quelques proses et quelques antiennes liturgiques du moyen âge ; *la Ballade à Notre-Dame* de Villon, deux ou trois petites pièces de Verlaine nous indiquent le vrai ton. Nous sommes sur la piste ; un jour ou l'autre, quelqu'un de nous trouvera. Nous avons le sentiment. Il ne s'agit plus que de trouver la note juste.

Mais rien ne sert de se tracasser et je crois bien que l'auteur des *Géorgiques chrétiennes* se tracasse un peu. Il semble s'imposer des tâches. Il vient de composer une sorte de roman pieux, *le Rosaire au soleil*, dont chaque chapitre a pour titre l'un des quinze mystères du Rosaire. Ce n'est pas ainsi que se font les livres et surtout les romans.

Que restera-t-il de Jammes? Un livre sans doute où seront réunies ses charmantes nouvelles et quelques-uns de ses vers. Et ce sera suffisant, puisque l'essentiel y sera. Et cela fera un épilogue exquis aux nouvelles de Bernardin de Saint-Pierre, revenu sur la terre après un siècle, et ajoutant à la nostalgie des îles la nostalgie du

temps passé, de ce temps qui était un peu né de son imagination et qui s'était peint à ses couleurs.

Que restera-t-il des autres? Il est bien difficile de le prévoir. Mais ni Maeterlinck, ni Verhaeren, ni d'Annunzio, ni Péguy, ni Claudel n'auront, en dépit de dons supérieurs, rempli peut-être toute leur destinée. Ils seront restés jusqu'à la fin des « jeunes », victimes du je ne sais quoi de bizarre qu'il y avait dans les idées qui les orientèrent au départ et dont ils n'osèrent plus s'affranchir.

CONCLUSION

Après trente ans, le Symbolisme a suffisamment subi l'épreuve des faits pour que sa survivance atteste qu'il correspondait bien à une orientation réelle de nombreux esprits et qu'il ne fut pas un mouvement purement factice et imaginaire.

Il survivra probablement d'une quinzaine d'années à la guerre. C'est le temps qu'il faut pour qu'apparaisse la génération vraiment nouvelle, celle qui, en ce moment, s'imbibe inconsciemment de l'atmosphère de la guerre et qui, lorsque viendra son heure d'entrer en scène, va se trouver devant des conditions de vie complètement différentes de celles que nous connûmes. C'est aussi le temps qu'il faut pour que passe la génération qui fit le symbolisme, et qui fut de toutes la plus épargnée directement par la guerre.

Ainsi son action se sera déployée pendant près d'un demi-siècle.

Et cependant elle aura été plus imaginaire encore que réelle. Elle ne peut revendiquer au théâtre que les œuvres de Claudel, quelques pièces de Maeterlinck et de G. d'Annunzio, en somme des essais fort intéressants mais encore discutables.

Et cependant les symbolistes ont eu tout le temps de montrer sur ce point ce qu'ils savaient faire et de s'im-

poser. Ils n'y ont qu'à demi réussi, d'autres diraient qu'ils y ont échoué.

Je ne les vois pas beaucoup plus avancés dans le roman, car enfin, les romans d'Henri de Régnier ne sont pas symbolistes, non plus que les jolies nouvelles de Jammes.

Dans la poésie lyrique, je ne vois guère qu'Henri de Régnier, qui fasse universellement figure de grand poète et dont les œuvres aient quelque chose de déjà classique. J'excepte, bien entendu, Mallarmé et Verlaine qui sont de la génération antérieure, ainsi que Moréas, chef de l'École Romane. J'hésite, malgré le charme indiscutable de ses vers, à y ranger la comtesse de Noailles.

Tous les talents qui, après trente ans, ne se sont pas imposés à l'admiration du grand public, peuvent être considérés, dès à présent, comme ayant bien peu de chance d'atteindre à la célébrité. Je ne crois pas aux gloires posthumes.

Dès à présent, on peut dire que le symbolisme apparaîtra à la postérité tel qu'il se montre aujourd'hui. Ceux qui, vivants, passent inaperçus, morts le seront bien davantage. La postérité commence dès cette vie. Elle ne retiendra guère que les noms connus et en oubliera, d'année en année, quelques-uns, ceux dont les œuvres seront devenues ennuyeuses ou inutiles et ne seront plus jamais d'actualité.

Ne restent que les vivants, que les prévoyants, ceux dont la pensée continue à agir et à plaire, ceux qui ont pensé selon l'axe éternel, pour me servir une fois de plus de la belle expression d'Emerson.

La plupart des noms que j'ai cités, au cours de ces études, me paraissent devoir survivre, au moins en tant que noms, car un mouvement qui a rempli tant d'années est un mouvement historique. Quant aux œuvres, c'est une autre affaire.

TABLE DES MATIÈRES

